# مباحث

## جلد دوم

## اصولی بحثیں

ڈاکٹر سیّد عبداللہ

کے تحقیقی تنقیدی مضامین

قیمت ہر دو حصص پندرہ روپے

مکتبہ خانہ نذیریہ مسلم منزل کھاری باؤلی دہلی

# فہرست

## ۲

## اصولی بحثیں

### ادب

# ۳
# تنقیدی تجربے

## ۴

# اصناف

# ادب

## (الف) ادب کا قدیم تصوّر

ہم جس دور سے گزر رہے ہیں اس میں تحریر کی قلمرو کا شاید سب سے زیادہ پیارا اور مقبول عام لفظ ادب ہے - مگر یہ ادب ہے کیا؟ اس کے معنی اور مفہوم اس قدر غیر متعین اور مبہم ہیں کہ ان کی متعدد تعریفوں کو پڑھ کر مولانا روم کی وہ حکایت یاد آجاتی ہے جو انھوں نے ہاتھی اور اندھے کے عنوان سے اپنی مثنوی میں بیان کی ہے - دراصل ادب کی تعریف کے متعلق یہ اختلاف نقطہ ہائے نظر کا اختلاف ہے - مختلف تعریفات کا یہ فرق اس لیے بھی پیدا ہوتا ہے کہ اگر ایک شخص اس کو ماہیت کے اعتبار سے دیکھتا ہے تو دوسرا اس کو موضوع کے نقطۂ نظر سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے - کوئی اس کی صورت کو اہمیت دیتا ہے تو کوئی اس کے مضمون پر نظر رکھتا ہے - اگر زید کے نزدیک اس کا فیصلہ کن عنصر اس کی غایت اور اس کا مقصد ہے تو عمرو کے خیال میں اس کا اثر اور نتیجہ اس کی تعریف کی صحیح بنیاد اور

اساس ہے۔ غرض جتنے نظریئے ہیں اتنی ہی تعریفیں ہیں اور یہ تعریفیں اس کثرت سے ہیں کہ غور کرنے والا آخر کہہ اٹھتا ہے کہ ادب وہ ہے جو تعریف کی حد سے باہر اور تعیین کی کوشش سے ماورا ہے۔ اس کی وجہ سے ادب کیا ہے اور کیا نہیں؟ اس کا فیصلہ کرنا بے حد دشوار ہو جاتا ہے۔ مگر اس دقت اور اشکال کے باوجود ہمارا فرض ہے کہ ہم ادب اور ادبی قدروں کی ماہیت تک پہنچنے کی بقدر امکان کوشش کریں تاکہ بمصداق "مالایدرک کلہ لایترک کلہ" حقیقت کا جتنا ادراک بھی ہو سکے ہو جائے کہ ایں ہم غنیمت است!

ادب کی یہ بحث بہت طویل ہے اس لیئے آج کی فرصت میں ہم صرف یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ لفظ ادب ہمیں جس زبان سے ملا ہے اس میں اس کا مفہوم کیا تھا اور ان زبانوں میں جن جن روایات سے وابستہ تھا، ان کی اصل حقیقت کیا ہے؟

یہ عجیب بات ہے کہ ادب اصل لغت کے اعتبار سے ایک ایسا عمل ہے جس میں فکر یا ذہن کے تخلیقی فعل کا حصہ کچھ زیادہ نہیں پرانی عربی میں ادب دعوتِ طعام کے مترادف تھا؛ چناں چہ لفظ 'مادبہ' اسی سے مشتق ہے جس کے معنی طعام مہمانی یا طعام کدخدائی ہے۔ چوں کہ عربوں کے نزدیک مہمان نوازی حسن اخلاق کی علامت تھی۔ اس لئے رفتہ رفتہ ادب تہذیب اور حسن اخلاق کے معنوں میں استعمال ہونے لگا۔ اس معنی میں ادب اگرچہ ایک خارجی فعل ہے اور اطوار اور عادات کے ایک منظم مظاہرے کا نام ہے جس کا تعلق مجلس

اور اجتماع سے ہے مگر اس میں کچھ شبہ نہیں کہ اس مجلسی عمل (دعوتِ طعام اور مہمان داری کے خارجی رسوم) کو ذہنی تربیت اور ارادے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ مقصود یہ ہے کہ ادب کا اوّلین (غیر ادبی اور غیر علمی) مفہوم اگرچہ بہت حد تک افادی، خارجی اور مقصدی ہی ہے۔ مگر اس کی خارجیت بھی داخلی محرکات سے بے نیاز نہ تھی، اور بعد میں جب ادب کو "بیان و اظہار کے تحریری ذریعہ" کے مرادف قرار دے دیا گیا تو تہذیب اخلاق اور تزکیۂ نفس کا بنیادی تصور اس میں بھی داخلی کیفیت کی حیثیت سے لازماً موجود رہا۔

اسلام کی پہلی ہی صدی میں ادب میں "تعلیم" کا مفہوم داخل ہو گیا تھا؛ ہم دیکھتے ہیں کہ عربی فارسی کتابوں میں لفظ ادیب، معلم کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ ادب اور ادیب کا یہ خاص مفہوم ادب کے خالصتاً جدید مفہوم کے رائج ہونے تک برابر عربی فارسی میں، بلکہ اردو میں بھی جاری رہتا ہے۔ نظیری کے مندرجہ ذیل شعر میں ادیب بمعنی معلم ہے ؎

درسِ ادیب اگر بود زمزمۂ محبتے
جمعہ بہ مکتب آورد طفلِ گریز پائے را

فارسی میں (جس سے اردو نے بہت استفادہ کیا ہے) ادب کے تین معنے سمجھے گئے ہیں۔ (۱) اندازہ و حد ہر چیز نگہ داشتن (۲) اطوار پسندیدہ (۳) علوم عربیہ کہ بداں از خلل در کلام عرب محفوظ باشد، مثلاً صرف و نحو و بیان و معانی۔ یہاں بھی ادب کے مفہوم میں ذہن اور باطن کی ایک خاص تربیت اور عادات کا

حسنِ تناسب اور سلیقہ شامل ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کے اظہار کے لیے زبان و بیان پر پوری قدرت ہونی چاہیے اس لیے وہ جملہ علوم جن کے بغیر یہ قدرت حاصل نہیں ہو سکتی، ادب کے مفہوم میں شامل ہیں۔ "اندازہ و حد ہر چیز نگہ داشتن" سے مراد وہ بصیرت ہے جو محض تحصیل بلکہ اعلیٰ تعلیم کا لازمہ ہے۔ یہ گویا وسیلہ نہیں نتیجہ ہے۔

گزشتہ سطور میں بتایا گیا ہے کہ ادب سے مراد وہ علوم عربیہ بھی ہیں جن کی مدد سے عربی زبان پر پوری قدرت حاصل ہوتی ہے۔ یہ قدیم ترین معنی ہیں اور یہ معنی حقیقت میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں اور ہمارے ہزار سالہ ادب اور شمائل کے سب قدیم نظریات کا سنگ بنیاد یہی ہے۔ یہ امر واضح ہے کہ ادب کا یہ تصور ابتدائی زمانے میں عجم کا پیدا کردہ ہے ———— عرب و عجم کے اختلاط کے بعد عجم کا شاید سب سے بڑا اجتماعی اور سیاسی مسئلہ یہی تھا کہ وہ عربوں کے دوش بدوش کھڑے ہونے کے لیے عربی زبان میں کامل مہارت پیدا کریں تاکہ مافی الضمیر کے اظہار اور مطالب کے بیان میں عربوں سے کسی طرح پیچھے نہ رہیں۔ مذہبی وجوہ سے بھی عجم کے لیے وقت کی شاید سب سے بڑی ضرورت یہی تھی ———— اسی ضرورت سے عربی زبان کی مکمل تعلیم اور تدریس ایک ہمہ گیر تعلیمی تحریک کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتی ہے۔ چنانچہ بنو اُمیہ کے آخری زمانے ہی میں ہم دیکھتے ہیں کہ ادب کلچر اور شائستگی کے ساتھ ساتھ عربی زبان جاننے اور عربی زبان سیکھنے اور سکھانے کے معنوں میں استعمال ہونے لگتا ہے۔ خیالات کے تحریری اظہار اور احساسات کے بیان کا

مفہوم ادب میں بہت دیر بعد آتا ہے، اور وہ بھی ادب کے نام سے نہیں بلکہ کچھ اور اصطلاحوں کی صورت میں جن کا تذکرہ آئندہ سطور میں آئے گا۔

بد قسمتی سے ادب کا یہ ابتدائی مفہوم (زبان سیکھنا اور سکھانا) ہمارے نظریۂ ادب پر بہت بری طرح اثر انداز رہا ہے؛ چناں چہ کچھ دن پہلے تک ہمارے ادب میں محض زبان و محاورہ اور لفظی نشست بندی کو (جو ادبی عمل اور ادبی تربیت کا صرف ایک حصّہ ہے) غیر معمولی اور غیر ضروری اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ اس کی وجہ سے ہم بہت حد تک ادب کی صحیح اہمیت اور ماہیت سمجھنے سے قاصر رہے ہیں۔ جیسا کہ پہلے بیان ہوا ہے۔ ایک مدت تک تو علم الادب سے مراد ہی علم العربیہ تھی۔ غالباً چھٹی ساتویں صدی ہجری کے بعد فارسی زبان کے ادیبوں اور انشا پردازوں نے علم الادب کو علم العربیہ کی قید سے نجات دلائی اور فارسی کی تحصیل و تدریس کو بھی ادب کا رتبہ نصیب ہوا اور صرف عربی میں نہیں بلکہ ہر زبان میں کامل مہارت اور قدرت ادب کا معنی اور مقصد قرار پایا، تاہم ادب میں سلیقہ، شائستگی اور حسنِ اخلاق کا مفہوم تب بھی زندہ رہا (اور آج تک زندہ ہے)

عرب مصنفوں کے نزدیک علم و ادب کی ۱۳ قسمیں ہیں۔

(۱) علم لغت، (۲) علم خط، (۳) علم قرض الشعر (یادداشت اشعار (۴) علم العروض، (۵) علم قافیہ (۶) علم النحو، (۷) علم الصرف (۸) علم الاشتقاق، (۹) علم المعانی، (۱۰) علم البیان،

(۱۱) علم بدیع ، (۱۲) علم محاضرات ، (۱۳) انشائے نثر!

علامہ سخاوی نے جو متاخرین میں سے ہیں، ادب کو دس اقسام پر منقسم کیا ہے۔ کہنے کو تو علم وادب انکی دس یا تیرہ اقسام تک محدود سمجھا گیا ہے مگر مختلف حالات اور مختلف زبانوں میں ادب علوم طبیعیہ کے علاوہ ہر قسم کی تحریروں پر حاوی تھا۔ علامہ ابن خلدون نے اسی کے پیش نظر یہ لکھا تھا کہ "یہ علم اس قدر وسیع ہے کہ اس کے موضوع کا تعین مشکل ہے"۔ مگر علامہ کے قول کو صحیح مانتے ہوئے بھی یہ کہنا پڑتا ہے کہ علی العموم ادب زبان کی تحصیل و تدریس ہی سے متعلق سمجھا جاتا رہا ہے۔ اس لئے بنیادی طور پر ادب صرف ان علوم یا فنون کا نام تھا جن کی مدد سے زبان سیکھی جاتی تھی ــــــ اور ضمنی طور پر (یا نتیجے کے طور پر) ان سے شائستگی پیدا ہوتی تھی اور علم مجلس اور آداب معاشرت کی واقفیت حاصل ہوتی تھی۔ اس اعتبار سے ادب اظہار و بیان کا وسیلہ بنا رہا۔ ، خود "اظہار وبیان" نہیں سمجھا گیا۔ عبد القادر بغدادی نے "خزانۃ الادب" کے نام سے ایک کتاب لکھی ہے، اس میں محض صرف و نحو اور اشتقاق کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ مگر یہ پھر بھی ادب اور ادب کا "خزانہ" ہے۔ علامہ مبرد نے 'الکامل فی الادب' کے نام سے ایک عظیم الشان تصنیف یادگار چھوڑی ہے، اس کے مضامین و مطالب مخلوط ہیں مگر ان میں صرف و نحو کے رموز و نکات کا جزو غالب ہے۔ اس کے باوجود قدیم تصور کے مطابق یہ ادب کی کتاب ہے۔ ابن ولاد مصری، الاصمعی، ابن الاعرابی، ابن سلام، السجستانی، جاحظ وغیرہ

نے زیادہ تر زبان اور لغت کی خدمت کی ہے مگر ان کو بھی ادیبوں میں شمار کر لیا جاتا ہے۔ اس کا سبب صرف یہ ہے کہ ان کتابوں کا مرکزی مضمون اور ان مصنفوں کی اہم خدمت یہ تھی کہ انھوں نے صحیح زبان سکھانے کی کوشش کی نہ یہ کہ انھوں نے ادب پیدا کیا۔ غرض ادب ایک تربیت ہے اور علم الادب ان علوم کی تحصیل ہے جن سے یہ تحصیل ممکن ہے۔

اب تک جو کچھ بیان ہوا ہے اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ادب کو "علم"، یا "علوم"، کا مجموعہ سمجھا جاتا تھا جس کی تحصیل یا تدریس شائستگی اور زبان دانی کے لیے ضروری تھی۔ مگر یہ سوال ابھی باقی ہے کہ ادب میں "تخلیق"، کا مفہوم کب پیدا ہوا؟ ——— اور یہ سوال بھی کہ جن تخلیقات کو ہم اب ادب کہتے ہیں ان پر کبھی لفظ ادب کا اطلاق ہوا بھی ہے یا نہیں؟ ——— یہ صحیح ہے کہ علم الادبیہ کی فہرست میں ہم شاعری اور انشا کو موجود پاتے ہیں مگر میرا شبہ یہ ہے کہ شاعری کرنا اور انشا لکھنا شاید ادب نہ تھا۔ دوسروں کے اشعار یاد کرنا اور دوسروں کی لکھی ہوئی تحریروں کو تحسین کا ذریعہ بنانا "ادب"، تھا۔ ابن الندیم کی کتاب "الفہرست"، میں ادبیہ کے فنون میں افسانہ اور علم نیرنجات وغیرہ کو بھی شامل کیا گیا ہے مگر یہاں پھر وہی اشکال سامنے آتا ہے کہ شاید یہاں بھی افسانے کی تخلیق مصنف کے پیش نظر نہیں۔ فنونِ ادبیہ سے اس کی مراد صرف وہ فنون ہیں جو "ادب"، سکھانے میں ممد ہیں۔

اب رہا یہ سوال کہ ادب میں "ادب پیدا کرنے"، کا مفہوم

کب داخل ہوا؟ سردست میرے پاس اس کا کچھ جواب نہیں مگر قیاس یہ کہتا ہے کہ عباسیوں ہی کے زمانے میں انتقالِ معنی کا عمل واقع ہو گیا ہوگا کیونکہ اعلیٰ تحریروں کے مطالعہ و تدریس کو جب "ادب"، سمجھا جاتا تھا تو قرینِ قیاس یہ ہے کہ اعلیٰ تحریروں کی تخلیق پر بھی ادب کا اطلاق ہونے لگ گیا ہوگا۔ مگر انتقالِ دلالت کی صحیح تاریخ معین نہیں کی جا سکتی۔

اس سلسلے میں یہ بھی واضح ہو جانا چاہیے کہ قدیم ادبیات میں ادب کو عموماً علم سے تعبیر کیا گیا ہے، اگرچہ اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ بعض کتابوں میں ادب کو فن اور اس کی مختلف شاخوں کو (جن کا تذکرہ آ چکا ہے) فنون الادبیہ بھی کہا گیا ہے، مگر یہ دونوں اصطلاحیں فن کی جدید تعریف سے کچھ زیادہ مطابقت نہیں رکھتیں۔ ہماری قدیم تقسیم کی رو سے علوم اصل اور فنون شاخیں ہیں اس لیے علم کا اطلاق، اہم اور افضل ضابطۂ معلومات پر ہوتا تھا اور فن ثانوی درجے کی تحصیلات و اکتسابات سے متعلق تھا۔ علوم شرعیہ کے بعد علوم ادبیہ، پھر علوم طبیعہ، اس کے بعد فنون اور پھر صنائع کا نمبر آتا ہے۔ ان تصریحات سے مقصود یہ ہے کہ قدیم زمانے میں ادب کی بڑی اہمیت تھی مگر تھا یہ علم فن کی حیثیت اس کو گاہے گاہے حاصل ہوئی۔ وجہ اس کی ظاہر ہے؛ جب یہ تسلیم ہو چکا ہے کہ قدیم نظام تحصیلات میں زبان دانی کا علم تمام مجلسی علوم و آداب کا منبع اور مخزن تھا اور اس کو حد درجہ ضروری خیال کیا جاتا تھا۔ اس کے علاوہ یہ کلچر اور تہذیب

کا وسیلہ بھی تھا، تو پھر اس امر کے باور کرنے میں کوئی دقت نہ ہونی چاہیے کہ اس کو بلند تر لفظ (علم) سے ہی یاد کیا جا سکتا تھا۔ کیوں کہ فن کے مفہوم میں کمتری اور بنیادی طور پر ذم کا شائبہ بھی پایا جاتا ہے؛ چناں چہ مکر و فن اور اس قسم کے دوسرے مرکبات سے ثابت ہوتا ہے۔ اس وجہ سے اس کو قدرتاً فن نہ سمجھا جا سکتا تھا۔

جہاں تک ادب کا تعلق ہے۔ شاید مندرجہ بالا بیانات غلط ثابت نہ ہوں گے مگر فن کے متعلق ہم دیکھتے ہیں کہ اس کے اطلاقات میں بڑا اختلاف اور تنوع ہے۔ ایک طرف تو فن میں (علم کے مقابلے میں) ادنیٰ ہونے کا پہلو پایا جاتا ہے مگر دوسری طرف شاعری جیسے 'جوہر لطیف'، کو عموماً فن قرار دیا گیا ہے۔ بعض تصانیف میں علم الشعر یا علوم شعریہ کی اصطلاح سے ہم دو چار ہوتے ہیں مگر اس سے مراد وہ معاون علوم ہیں جو شعر کے سمجھنے میں مدد دیتے ہیں، خود شعر کو علم قرار نہیں دیا گیا۔ اب رہی ادب کی دوسری شاخ ـــــــ شاعری ـــــــ سو اس کے متعلق بھی قدما کے تصورات اس حد تک متنوع اور مختلف ہیں کہ ان پر اس مختصر تبصرے میں قطعی بحث کی گنجائش نہیں۔ ہمارے قدیم نقادوں نے مثلاً المعجم (فارسی) کے مصنف شمس قیس، چہار مقالہ (فارسی) کے مصنف نظامی عروضی اور کتاب العمدہ (عربی) کے مصنف (ابن رشیق) نے شاعری کے متعلق اپنا اپنا تصور پیش کیا ہے۔ مگر بنیادی طور پر سب شاعری کو فن اور صناعت قرار دیتے ہیں۔ یہ دیکھ کر تعجب

ہوتا ہے کہ ان سب نے شاعری کو اصولاً آرٹ ـــ صناعت (فن) قرار دینے کے باوجود اس کو از حد میکانکی، عمل اور ایک نفع مند "پیشہ" بنانے کی کوشش کی ہے۔ نظامی عروضی نے شاعری اور خیال کے باہمی رابطے اور عمل در عمل کا ادراک ضرور کیا ہے مگر اس میں شاعر کے جذبے کا اعتراف مطلق نہیں کیا۔ البتہ یہ مانا ہے کہ شاعری کے ذریعہ قاری اور مخاطب کے جذبے کو "ابھارا" جا سکتا ہے۔ شاعر کا جذبہ اس میں شامل ہوتا بھی ہے یا نہیں اس کا کچھ ذکر نہیں۔ نظامی نے یہ کہا ہے کہ شاعر کو 'عظیم الفکرۃ' اور 'جید الرویہ' ہونا چاہیئے۔ مگر اس بحث کو آگے نہیں چلایا۔ البتہ سب نقادوں اور عام لکھنے والوں کے خیال میں شاعری الہام ہے اور ایک لحاظ سے پیغمبری ـــــــ مگر یہ تو وہی نظریہ ہے کہ شاعر کا اپنا نفس کچھ نہیں، وہ تو محض ایک قالب ہے جس میں ایک چیز باہر سے داخل ہوتی ہے جو کام کرتی رہتی ہے قاری پر اثر و تاثیر کا سلسلہ کس طرح اپنا معجزہ دکھاتا ہے اس کا بھی کچھ تذکرہ نہیں اور جہاں ہے وہ اطمینان بخش نہیں۔ نظامی کے خیال میں قاری کے غضبی اور شہوانی احساسات کی تحریک بھی کی جا سکتی ہے مگر یہ ہیجانی عمل سچی شاعری کا وظیفہ نہیں۔ سچی شاعری جذبے میں سکون کی حالت پیدا کر کے پُر لطف اور اطمینان بخش تاثیر پیدا کرتی ہے۔

عربی شاعری اور شاید اس سے بھی زیادہ فارسی شاعری نے جذباتِ شریفہ کی جو ترجمانی کی ہے اور بعض صورتوں میں تطہیر کا جو کام کیا ہے اس کے علاوہ ازدیادِ حکمت و بصیرت کے لئے جی

جس طرح ممد و معاون ہوئی، ہے اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا مگر افسوس ہے کہ ہمارے نظام تنقید کی کمزوری کی وجہ سے شاعری کی جذباتی، نفسیاتی اور صحیح جمالیاتی بنیادوں کا سراغ نہیں لگایا گیا۔

ادب کی ایک اور بڑی صنف افسانہ ہے۔ قدیم ادبیات میں اس کا شمار ادب میں ہوتا ہے مگر عموماً انشاء کی وساطت سے میں پہلے کہہ آیا ہوں کہ بعض مصنفوں نے اس کے تخیئلی عنصر کی وجہ سے اس کو فنونِ ادبیہ میں شمار کیا ہے۔ مگر ان کی ادبی اہمیت کا زیادہ اعتراف تب ہی ہوا جب ان میں اسلوب کی خوبیاں بھی موجود پائیں۔ افسانہ نویسی اور داستان نویسی منشیوں (ادیبوں) کا خاص فن سمجھا جاتا تھا۔ اور بعض قصّوں کی کتابیں اسلوب کے عمدہ نمونے ہیں۔

یہ ہے اجمالاً ادب کا قدیم تصوّر، اس ادب کا جس کے لئے لفظ ادب استعمال ہوا اور اس ادب کا بھی جس کے لئے دوسری اصطلاحوں سے کام لیا گیا۔ ان تمام مباحث کا ما حاصل یہ ہے کہ ادب کے قدیم نظریے میں اصولی طور پر عربی زبان (اور بعد میں ہر زبان) کی تحصیل و تعلیم کا تصوّر پایا جاتا ہے۔ نصب العین یہ تھا کہ زبان پر اتنی قدرت حاصل ہو جائے کہ ہر قسم کے مضامین کو کامیاب طریق سے ظاہر کیا جا سکے۔ ادب کی غایت یہ بھی تھی کہ اس سے ایک ذہنی تربیت ہو جس کے زیر اثر افراد میں مجلسی اور اجتماعی امور میں شائستگی اور سلیقہ پیدا ہو جائے۔ مجموعی لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو قدیم تصور کے مطابق ادب میں اسلوب کے حسن کو بنیادی اہمیت حاصل رہی ہے۔ جہاں "مطبوع" تحریروں کو سراہا گیا ہے، وہاں "مصنوع"

اسلوبِ بیان کے لئے بھی تحسین و ستائش کے بڑے بڑے مظاہرے ہوئے ہیں۔ صنعت گری کے اس عنصر کی موجودگی کے بعد موضوع اور مضمون کی قید تقریباً نظرانداز کر دی جاتی تھی، اس کے علاوہ خیال کو تو بہرحال ادبی عمل کا ایک بنیادی رکن اور کارندہ سمجھا گیا ہے مگر شاعر اور نثر نگار کے جذبے تک ناقدوں کی نگاہ کم پہنچی ہے ادب کے افادی پہلو کے سلسلے میں ہم دیکھتے ہیں کہ بے غرض مسرت بھی اس کے فوائد میں شامل کی گئی ہے اور "انتفاع" بھی اس کا مقصد رہا ہے مگر یہ عجیب بات ہے کہ یہ انتفاع زندگی کی ذہنی رہنمائی تک ہی محدود نہیں بلکہ درباری اثرات کے ماتحت اس سے پیشہ ورانہ انتفاع کا کام بھی لیا گیا ہے؛ چناں چہ اس کاروباری تصور کے نتیجے میں بعض اوقات ناکام و نامراد شاعروں نے شاعری کے "فن شریف" کے خلاف بڑے زہریلے خیالات کا اظہار بھی کیا ہے! —— فقط

ادب کے قدیم تصور کے متعلق یہ مختصر سا تبصرہ ہے۔ اس میں قدرتی طور پر سب مباحث موجود نہ ہوں گے۔ مگر مجھے یقین ہے کہ اس سے یہ فائدہ ضرور ہو گا کہ قدیم ادب کے متعلق گہری چھان بین کی تحریک کو تقویت ہو گی اور ہم ادبی روایات کے تسلسل اور ارتقا کا جائزہ لے سکیں گے جو دیانت دارانہ مطالعۂ ادب کا پہلا قدم ہے۔ شعر میں، شعور کا تصور اصلاً موجود ہے۔ مگر یہ شعور، ادراک اور احساس دونوں کا مجموعہ ہے اور علم میں عملی تجربات کی بنیاد پر واضح اصول بندی کا مفہوم اساس کار کی حیثیت رکھتا ہے —— علم کے نتائج منطق کی رو سے قابل تسلیم ہوتے

چاہئیں۔ شعری شعور کے لئے ضروری نہیں کہ اس کے سب ادراکات منطق کی رو سے صحیح ثابت ہوں۔ بہر حال شعر علم نہیں فن ہی ہے اور یہ بات قابلِ غور ہے کہ قدیم تصورات میں شعر کو فن ہی کہا گیا ہے۔ کیا اس سے ہم یہ سمجھ لیں کہ شعر کو لازماً ایک کم تر چیز خیال کیا جاتا تھا اور اس کا رتبہ وہ نہ تھا جو آج کل ہم نے متعین کر رکھا ہے؟

میرا خیال یہ ہے کہ ہر چند کہ شعر کے خلاف بعض شاعروں اور مصنفوں نے خود بھی کچھ لکھا ہے مگر واقعہ یہ ہے کہ اسلامی زمانے میں شاعری کو ہمیشہ ایک "شریف فن" خیال کیا گیا ہے اور بعض اوقات اس کو الہام اور لطیفۂ ربانی بھی کہا گیا ہے۔ اس کے باوجود اس کو فن کہنے سے لازماً یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فن میں "ذم" کے پہلو کے باوجود (جو ضروری نہیں کہ ہر موقع پر موجود ہو) صنعت اور "تصنیع" اور صناعت کا تصور پایا جاتا ہے اور ظاہر ہے کہ شاعری میں صنعت اور تصنیع کا سلسلہ بہر حال موجود ہوتا ہے۔ شاعری (اور ہر آرٹ) اگر form ہے تو اس form کا صناعتی پہلو بھی ضرور موجود ہو گا جس کے بغیر حسن متشکل اور متحجر صورت میں ہمارے سامنے.. آ ہی نہیں سکتا۔ یہ تو ظاہر ہے کہ فنون لطیفہ اور صنائع مستظرفہ اپنی تحریک اور غایت میں مختلف ہیں اور مختلف ہو جاتے ہیں مگر form دونوں میں موجود ہے اور صناعت کا پہلو دونوں میں قدر مشترک ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ فن ہر اس تخلیقی عمل کے مظہر اور مظاہر کو کہیں گے جس میں صناعت اور "تصنیع" کا عنصر موجود ہو۔

قدیم کتابوں میں کیمیا، نیرنجات، علم جفر، رمل اور قصص و اخبار کو بھی فنون میں شامل کیا گیا ہے (بعض جگہ یہ سب ادب میں شامل ہیں) - اس سے یہ نتیجہ نکالنا غالباً بے جا نہ ہوگا کہ تمام وہ تخلیقات یا مظاہر و آثار جن میں تخیل اور وہم، کا تصرف ثابت شدہ ہے، فنون کی صف میں شامل تھے - یہ سب فنون ہی تھے اور ان فنون کو سیکھنا اور سکھانا علم ادب کا حصہ تھا ——— قدرتی طور پر انتقال معنی کے وقت (جس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے) یہ سب شعبے علم الادب کی شاخوں (فنون) کی حیثیت سے ادب کے وسیع مفہوم میں داخل ہو گئے اور بالآخر ان کی تحصیل کی طرح ان کی تخلیق بھی 'ادب' سمجھی گئی -

اب میں اس موضوع پر ایک اور پہلو سے گفتگو کرنا چاہتا ہوں اور لفظ 'ادب' کے قدیم استعمال کو ترک کرتے ہوئے فن کی ان شاخوں کا تذکرہ کرتا ہوں جن کو ادب سے زیادہ کسی اور اصطلاح سے یاد کیا گیا ہے مگر ہمارے جدید نقطۂ نظر سے ان کو ادب کہنا چاہئے - جہاں تک میرا خیال ہے، ادب کے نثری حصے کی سب سے نمائندہ اور عظیم صنف انشا تھی - یہ وہ فن تھا جس کے اکثر اصول اور تقاضے جدید ادبی نثر کے اصولوں اور تقاضوں سے مماثلت رکھتے ہیں - شاعری کے بعد (جو یقیناً ادب ہے) قدیم فنون میں سب سے زیادہ وسیع اور با اثر فن یہی انشا کا فن تھا جسے نثر میں ادب کا قائم مقام سمجھنا چاہئے - انشا کے علاوہ ایک اور فارسی اصطلاح 'سخن' بھی ہے جو نظم و نثر کی تخلیقی اصناف پر یکساں طور پر حاوی ہے

سخن کو نظامی گنجوی سے لے کر غالب تک اکثر اہل فن الہامی چیز مانتے رہے ہیں ۔ یوں نظامی گنجوی بعض اوقات شعر و شاعری سے بیزار بھی دکھائی دیتے ہیں جس کا سبب یہ ہے کہ انھیں شاعرانہ مبالغوں میں کذب نظر آتا ہے اور تخیل کی بے اعتدالی سے وہ حد درجہ غیر مطمئن ہیں ـــــــــ اور اصولی طور سے ایک مثنوی نگار کا ردعمل اس کے سوا اور ہو گا بھی کیا ـــــــــ ؟!

بہر صورت یہ مختصر سی بحث ہے ادب کے قدیم تصور کی ـــــــــ جس کا علم، ادب کے جدید تصوّر کے علم سے پہلے فائدہ سے خالی نہیں ۔

## (ب) ادب کیا ہے

سابقہ سطور میں ادب کی وہ تعریف و تشریح کی گئی ہے جس کا خاص تعلق عربی زبان و ادب یا اس سے متاثر ادبوں سے ہے ۔ مگر ادب کے جدید تصوّر میں بہت کچھ تبدیلی ہو گئی ہے ، اس لئے اس کی ماہیت کا ادراک بھی ضروری ہے انسان کی ذہنی کاوشوں کی تین بڑی انواع ہیں :

۱ ۔ سائنس ۲ ۔ فلسفہ ۳ ۔ آرٹ یا فن

سائنس کا مقصد ادراک حقیقت ہے مگر وہ طبیعیات ، مادیات کی ترکیب و تحلیل پر غور کر کے مشاہدے ، تجزیئے اور

تجربے کے ذریعے حقائق تک پہنچتی ہے۔ فلسفہ مابعدالطبیعیات (ذہنیات و معقولات) پر غور کرتا ہے اور مختلف تصورات اور قضایا کو باہم ترتیب دے کر کسی نتیجے پر پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ آرٹ کا میدان ان سے وسیع تر ہے: یہ مادیات اور معقولات دونوں سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ وہ زندگی کے ان سب خارجی اور داخلی حقائق پر حاوی ہے جو انسان کے تخیل میں آسکتے ہیں۔ آرٹ کا کام ادراک حقیقت ہی نہیں بلکہ اس کا کام حقیقتوں کے توسط سے ایک نئی دنیا کی تخلیق بھی ہے اور اس معاملے میں تخیل اس کا کارندہ اور رہنما ہے۔ ادب بھی آرٹ یا فن کی ایک شاخ ہے۔

مگر ادب کی یہ تعریف کہ یہ ایک آرٹ ہے، بہت سادہ تعریف ہے۔ اصول ادب کی کتابوں میں اُس کی کئی تعریفیں ملتی ہے۔ جن میں سے جامع اور مانع کوئی بھی نہیں۔ ہر تعریف ادب کے کسی نہ کسی نظریئے کے نقطۂ نظر سے کی گئی ہے، یا یوں کہیے کہ ادب کے مختلف نظریئے ان تعریفوں پر مبنی ہیں۔

میتھو آرنلڈ کہتا ہے: وہ تمام علم جو کتابوں کے ذریعے ہم تک پہنچتا ہے، ادب ہے۔"

نیومین کہتا ہے: "انسانی افکار، خیالات اور احساسات کا اظہار زبان اور الفاظ کے ذریعے، یہ ادب ہے۔"

برک کا خیال ہے کہ ادب تمام سرمایہ خیالات و احساسات ہے جو تحریر میں آچکا ہے اور اس طرح مرتب ہوا ہے کہ اس کے پڑھنے سے قاری کو مسرت حاصل ہوتی ہے۔

والٹر پیٹر کا قول ہے کہ ادب نفسِ کاملۂ انسانی کی ترجمانی یا انعکاس اس انداز سے کرے کہ اس کے کمالات معنوی یا فضائل باطنی کا پورا پورا نقش کسی تحریر یا موضوع اظہار میں جلوہ گر یا منقش ہو جائے۔

یہ تعریفیں کم و بیش ادب کے اثر یا منفعت کے کسی نقطہ نظر کی ترجمانی کر رہی ہیں اور یہ ظاہر کر رہی ہیں کہ ادب کا اثر یا تو انبساط خاطر ہے، یا باطنی انقلاب ہے یا اصلاح فکر و خیال ہے، یا تفریح نفس ہے، یا تزکیۂ نفوس ہے۔

ان ناکافی تعریفوں کے پیش نظر شاید مناسب یہ ہوگا کہ ادب کی ایک ہی قوی اور جامع تعریف وضع کر لی جائے جو طویل بھی ہو جائے۔ تو کوئی مضائقہ نہیں مگر اس سے طالب العلم کو صحیح ماہیت معلوم ہو جائے اس غرض سے ادب کی تشریح مندرجہ ذیل الفاظ میں کی جا سکتی ہے

"ادب وہ فن لطیف ہے جس کے ذریعے ادیب جذبات و افکار کو اپنے جذبہ و احساس کے مطابق نہ صرف ظاہر کرتا ہے بلکہ زندگی کے داخلی اور خارجی حقائق کی روشنی میں ان کی ترجمانی و تنقید الفاظ کے واسطے سے کرتا ہے اور اپنے تخیل اور قوت مخترعہ سے کام لے کر اظہار و بیان کے ایسے موثر پیرائے اختیار کرتا ہے جن کے ذریعے سامع و قاری کا جذبہ و تخیل بھی تقریباً اسی طرح متاثر ہوتا ہے جس طرح خود ادیب کا اپنا تخیل اور جذبہ"

اس طول طویل تعریف کا ملخص یہ ہے کہ ادب ایک فن لطیف

ہے جس کا موضوع زندگی ہے اس کا مقصد اظہار، ترجمانی اور تنقید ہے، اس کا سرچشمہ تحریک احساس ہے۔ اس کے معاونِ اظہار تخیل اور قوت مخترعہ ہے اور اس کے خارجی روپ وہ حسین ہیئت اور وہ خوبصورت پیرایہ ہائے اظہار ہیں جو لفظوں کی مدد سے تحریری کی صورت اختیار کرتے ہیں۔

اس فن لطیف میں الفاظ مرکزی اہمیت رکھتے ہیں اور یہی چیز اس کو باقی فنون لطیفہ سے جدا کرتی ہے ورنہ شدّت تاثر اور تخیل کی مصوری اور تخلیق اختراع کا عمل دوسرے فنون میں بھی ہے۔

ادب میں تحریر کی قید ایک اختلافی موضوع ہے مگر بالعموم ادب تحریری سرمائے کا نام ہے ——— لیکن یہ یاد رہے کہ ہر لکھی ہوئی شے ادب نہیں۔ ادب تو صرف وہی تحریر ہوگی جس میں زندگی کے (داخلی اور خارجی حقائق) کی سچی ترجمانی حسین انداز میں کی گئی ہوگی، اور حسن سے مراد وہ ہیئت ہے جو مجموعی اعتبار سے متعلقہ احساسات و تجربات کے لئے موزوں ہوگی اور جس کی تعبیر میں خوبصورت اجزا، موزوں الفاظ اور موزوں تراکیب سے کام لیا گیا ہوگا۔ تاکہ اس کو سننے اور پڑھنے والا ایک عام صحت مند انسان اس سے انبساط، مسرت، غم و درد وغیرہ کی کیفیت محسوس کرے ؎

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

# (ج) ادب کی انواع

ادب کی انواع کے متعلق بھی ماہرینِ فن میں بڑا اختلاف پایا جاتا ہے۔ ادب کی ایک غیر علمی تقسیم بھی ہے جس کی رو سے ادب کی دو بڑی قسمیں ہیں: (الف) نظم (ب) نثر۔ مگر یہ تقسیم غیر علمی ہے کیوں کہ بہت سی تحریریں منظوم ہونے کے باوجود ادب میں شامل نہیں کی جا سکتیں۔ اسی طرح ہر نثری تحریر کا بھی ادب ہونا لازمی نہیں۔ قدیم ہندوستان میں حساب اور جیومیٹری کے قاعدے بھی نظم میں لکھ دیے جاتے تھے تاکہ آسانی سے یاد ہو سکیں۔ عربی و فارسی میں بعض کتابیں مثلاً صرف و نحو کے مسائل منظوم کیے جاتے ہیں تاکہ موزونیت کی وجہ سے بچّے بہ سہولت حفظ کر سکیں۔ مگر یہ رسالے ادب میں شامل نہیں کیے جا سکتے۔ یہی حال نثر کا ہے؛ البتہ یہ صحیح ہے کہ ہر ادبی کارنامہ یا نظم میں ہوگا یا نثر میں۔ لہٰذا نظم اور نثر ادب کے وسائلِ اظہار ہیں نہ کہ انواع۔

والٹر پیٹر نے "اسٹائل" پر مضمون لکھتے ہوئے ادب کی دو قسمیں قرار دی ہیں: اوّل عمدہ ادب، دوم عظیم ادب (Good and Great) اس فاضل کے نزدیک عمدہ ادب وہ ہے جس میں حسن ہی اس کا سب سے بڑا وصف ہو اور عظیم وہ ہے جس میں موضوع کی عظمت بھی پائی جاتی ہو۔

کالرج کے نزدیک ادب دو طرح کا ہوتا ہے: ایک وہ جس میں شاعرانہ (Poetic) عناصر کا غلبہ ہو۔ دوسرا وہ جس میں علمی و عقلی (Scientific) عناصر کا غلبہ ہو۔ کالرج کی اس تقسیم میں بہت سی پیچیدگیاں ہیں کیونکہ علمی و عقلی عناصر کا جن تحریروں میں غلبہ ہو۔ ان میں "شاعرانہ" عناصر کی بھی کمی ہو گی۔ ان کی ادبی حیثیت کا کمزور ہو جانا یقینی ہے۔ اس کے علاوہ 'شاعرانہ' بھی تشریح طلب ہے۔

ڈی کوئنسی نے ادب کی دو قسمیں بتائی ہیں: اول وہ ادب جو قوت بخش، حیات بخش power بخشتا ہے اور دوسری وہ جو معلومات (Knowledge) دیتا ہے۔ ادب کی اقسام کی بحث کیوزنتگ اور Crawshaw[1] نے بھی کی ہے ــــــــ اور متعدد اقسام گنائی ہیں۔ مگر اس موقع پر ان کی تفصیل شاید بے ضرورت ہی ہو گی۔ ادب کی سہل ترین تقسیم شاید یہی ہے کہ ادب کو دو قسموں پر مشتمل سمجھیں؛ اول سادہ، دوم تخلیقی۔ مگر یہ یاد رہے

[1] Crawshaw نے اپنی کتاب "Interpretation of Literature" میں جو قسمیں لکھی ہیں ان کی فہرست یہ ہے۔

| | |
|---|---|
| Creative | Critical |
| Business | Artistic |
| Narrative | Subjective |
| Oojective | Dramatic |
| Descriptive | |

کہ سادہ ادب کہتے وقت ہماری مراد ادبیات ہے نہ کہ ادب، سادہ ادب تاریخ، سائنس یا فلسفے جیسی انواع پر مشتمل ہوگا جس میں تخلیق کا عنصر موجود نہیں ہوتا ——— اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ ادب کی کوئی قسم ہو ہی نہیں سکتی کیوں کہ جو ادب تخلیقی نہیں وہ ادب کی باقاعدہ صف میں شامل ہی نہیں کیا جا سکتا۔ تحریر کی باقی شاخوں کو ہم علوم یا ادبیات، یا علمی سرمایہ وغیرہ ناموں سے یاد کریں گے۔

ادب یا تخلیقی ادب کی کئی شاخیں ہیں۔ ان میں جذبے کا فرق نہیں، جذبے کے اظہار کے طریقوں اور صورتوں کا فرق ہے ادب کی اہم صورتیں یا شاخیں کم و بیش یہ ہیں۔

(۱) شاعری۔ (۲) ناول۔ (۳) افسانوی انواع۔ (۴) ڈراما۔ (۵) ذاتی روزنامچے۔ (۶) مضمون لطیف (ESSAY)۔ (۷) ذاتی خطوط۔ تاثراتی (۸) سفرنامے۔ تاثراتی مثلاً عبدالقادر کا سفرنامہ مقام خلافت (۹) خودنوشت سوانح عمریاں۔ (۱۰) دیگر وہ تحریریں جو تخلیقی یا تاثراتی عنصر کے غلبے کے باعث ادب کے درجے تک پہنچ چکی ہوں۔ مثلاً تاریخ میں "الفاروق" اور دربار اکبری"، تنقید میں مقدمہ شعر و شاعری، "آب حیات" اور "شعرالعجم" یا علمی تحریروں میں ظفر علی خاں کی ترجمہ شدہ کتاب "معرکۂ مذہب و سائنس"۔

ارتقائے ادب کی تاریخ میں یہ سوال بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ مختلف ادبی انواع کس طرح وجود میں آئیں؟ اس کی صورتیں ہر ملک اور تہذیب کے سلسلے میں مختلف ہیں۔ غرب

میں شاعری اور اس کی مختلف شاخوں (مثلاً قصیدہ اور ارجوزہ) کا ارتقا اہلِ عرب کے خالص سماجی اور مقامی ماحول کے اثرات کے ماتحت ہوا - غزل، مثنوی، رباعی اور اس طرح فارسی کا افسانوی اور داستانی ادب، اور عربی نثر میں مقامات اور صفات ـــــــ یہ سب اہلِ ایران کے مخصوص سماجی اور مجلسی عوامل کے زیرِ اثر وجود میں آکر ترقی پذیر ہوئے - اُردو میں مرثیہ، ریختی اور ایک لحاظ سے شہر آشوب نے خاص تاریخی حالات کے تحت ترقی کی۔

ارسطو اور اس کے بعض مقلدین نے ادبی اصناف کی بنیاد دو چیزوں پر رکھی ہے: اوّل طریق اظہار پر، دوم مخاطبوں کی نوعیت پر یا اس مواد پر جو کسی ادبی صنف میں پیش کیا جا رہا ہے۔ مثلاً شاعری کی اصناف میں المیہ (ٹریجڈی) دیوتاؤں اور قومی سورماؤں کا ڈراما ہے۔ طربیہ (کومیڈی) میں عام لوگوں زندگی پیش کی گئی ہے۔ فرانس بیکن اور ہابس نے غنائی شاعری کو بالکل نظر انداز کر دیا ہے کیونکہ ان کے خیال میں یہ زندگی سے تعلق نہیں رکھتی۔ بیکن نے تمثیلی شاعری کو انواع میں شمار کیا ہے اور ہابس ڈراما اور بیانیہ کو تین قسموں میں تقسیم کرتا ہے:

(۱) درباری (ٹریجڈی اور رزمیہ)، (۲) شہری (کومیڈی اور ہجویہ) اور (۳) دیہات سے متعلق (pastoral) اور دیہی کومیڈی)

گزشتہ سطور میں ادب کی جن مختلف شاخوں کا ذکر کیا گیا ہے

ان کی مفصل جزئیات کسی اور موقعے پر پیش ہوں گی۔ یہاں ان کی موٹی موٹی اقسام بیان ہوئی ہیں جس سے یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ ادبی انواع یا اصناف کے علیحدہ وجود کا تعین کن وجوہ سے ہوا۔

## (د) ادب میں حسن

قبل ازیں یہ بیان ہو چکا ہے کہ ادب ایک تخلیق ہے مگر یہ یاد رہے کہ ادب کی تخلیق میں حسن کا ہونا لازمی ہے، لہذا یہ صراحت ناگزیر ہے کہ اس حسن کے معنی کیا ہیں اور ادب میں حسن کیا کیا صورتیں اختیار کرتا ہے؟

اولیں قابل توجہ امر تو یہ ہے کہ حسن کے لیے کسی صورت (Form) کا ہونا بہر حال ضروری ہے۔ اگرچہ یہ ضروری نہیں کہ ہر صورت حسین بھی ہو مگر اس کے برعکس صورت لازمی ہے۔ یعنی حسن بہر حال کسی صورت میں جلوہ گر ہوگا۔ یہ سوال کہ کن صورتوں میں حسن موجود نہیں ہوتا۔ اس کا جواب اسی بحث سے واضح ہو جائے گا کہ حسن کن صورتوں میں جلوہ گر ہوتا ہے۔

اصولاً حسن ایک ناقابل تعریف کیفیت ہے اس کا ادراک عجیب و غریب پر اسرار باطنی راستوں سے حاصل ہوتا ہے، اسی لیے ایک خیال یہ بھی ہے کہ حسن دراصل دیکھنے والے کی آنکھ میں ہوتا ہے یا یہ دیکھنے والے کی اپنی ذہنی کیفیت کا اظہار یا

انعکاس ہے ۔ اس کے برعکس یہ بھی ایک رائے ہے کہ حسن موضوع
میں ہوتا ہے یعنی اس چیز میں ہوتا ہے جسے کوئی دیکھنے والا دیکھ کر
حظ حاصل کرتا ہے ۔ ایک تیسرا عقیدہ یہ بھی ہے کہ حسن ایک مشترک
صفت یا کیفیت ہے جس میں دیکھنے والا اور وہ شے جسے حسین سمجھا
جاتا ہے ، دونوں باہم مل کر ایک کیفیت پیدا کرتے ہیں ۔

ان سب باتوں کے باوجود حسن کی کچھ صفات مقرر کی جاسکتی
ہیں جن کے متعلق اہل فن ——— اور عام انسانی نظر نے تقریباً
اتفاق رائے کا اظہار کیا ہے ۔

اوّل : چوں کہ حسن کو ایک صورت سے وابستہ سمجھا گیا ہے ۔
اس لئے حسن صورت کو ایک مجموعی کیفیت سمجھنا پڑے گا ۔ البتہ صورت
کے اجزا فرداً فرداً بھی حسین ہو سکتے ہیں مگر انفرادی حسن سے مجموعی
حسن کا اندازہ لگانا غلط ہوگا ۔ کسی صورت کا حسن بنیادی طور پر اس
کی وحدت میں مضمر ہے ، یعنی اس امر میں کہ صورت کے تمام اجزا
باہم متناسب و متوافق اور مربوط ہو کر شئے واحد بن جائیں ۔ وحدت
کے بعد ان میں تناسب کا ہونا بھی ضروری ہے اور اسی طرح توافق ،
تب جا کر ایک صورت ، حسین صورت کہلائے گی ۔

نیچر کی تخلیقات کی طرح ادب اور فن کی تخلیقات میں بھی کسی
صورت جسمیہ کا ہونا ضروری ہے اور بنیادی بات یہ ہے کہ حسن کی
تلاش اسی صورت جسمیہ میں ہونی چاہیئے جس کو فنون کی زبان
میں فارم (Form) صورت یا ہیئت یا پیکر کے نام سے یاد کیا
جاتا ہے

صورت جسمیہ کے ساتھ ساتھ صورت نوعیہ کا لحاظ بھی ضروری ہے۔ حسن صورت کی تشخیص میں کسی خاص نوع کی خصوصیات بھی خاص اثر رکھتی ہیں اور مختلف اشیاء پر نظر ڈالتے وقت یہ بھی مد نظر ہوتا ہے کہ اس خاص شے میں اس نوع سے متعلق دل کش صفات پائی جاتی ہوں۔ ادب کی مختلف انواع میں حسن کی تشخیص بھی اسی اصول کے ماتحت آتی ہے مثلاً ناول۔ مختصر افسانہ، ڈراما۔ اور شاعری کی مختلف اصناف مثلاً غزل قطعہ، رباعی وغیرہ میں نوعی صورت کا جائزہ لینا پڑے گا۔

اگرچہ حسن صورت میں اس مضمون و موضوع کا بھی حصہ ہوتا ہے جو کسی ادیب کے پیش نظر ہوتا ہے مگر حسن کا وقوع مضمون میں نہیں بلکہ صورت میں ہوتا ہے۔ کسی ادب پارے کے حسن کا مطلب یہ ہے کہ:

(الف) وہ ادب پارہ مجموعی نوعی صورت کے اعتبار سے حسین ہو۔

(ب) اور اس کے اجزا اور جملہ عناصر ترکیبی انفراداً بھی حسین ہوں۔ کسی مضمون کو حسین انداز میں پیش کرنا آرٹ یا فن ہے۔

'Art is a way of saying a thing'

احساس حسن کا تعلق دراصل ادب پارے کے موضوع سے اتنا نہیں جتنا اس کی صورت اور انداز اظہار سے ہے۔

ادب کے صوری حسن کی اہمیت پر ایک انگریز مصنف نے یوں زور دیا ہے:

**Literature is the interpretation of life through the medium of words. Externally it is nothing more than certain arrangement of certain words.**

گویا ادب میں حسن مواد کی ترتیب[1] اور الفاظ کے مخصوص استعمال پر موقوف ہے۔ کسی نظم، ناول، ڈراما یا مختصر افسانے کی مجموعی سکیم میں حسن یا بدنمائی ہوگی یا جزوی طور پر اس کے اجزا میں —— یعنی ایک مجموعی ادب پارے کے اجزا اپنی جگہ مستقل طور پر بھی حسین ہوں گے۔ اجزا کا حسن اس ادب پارے کی مجموعی خوب صورتی پر اثر انداز ہوگا۔

جہاں تک شاعری یا ادبی نثر کا تعلق ہے اس کی ظاہری صورت میں بیان کا حسن بھی شامل ہے۔ غزل ہو یا مثنوی یا قطعہ، یا سانیٹ یا گیت یا دوہا —— اور نثر میں ناول یا افسانہ یا کوئی اور صنف —— ان سب میں اندرونی نوعی ترتیب کے علاوہ بیان کا حسن بھی مطلوب ہوتا ہے۔ شاعری میں اور ادبی نثر میں حسن کا یہ خارجی عنصر اثر پیدا کرنے میں خاص حصّہ لیتا ہے۔

بیان کی تفصیل کسی دوسرے موقع پر آئے گی۔ یہاں اشارتاً یہ کہنا کافی ہوگا کہ بیان میں الفاظ، فقرے اور پیراگراف یا نظم

---

[1] form کی بحث

کے پورے بند شامل ہیں۔ لفظوں کی خوش آوازی، لفظوں میں مناسب حروف کا خاص خیال، فقروں کی اندرونی ترکیب میں آواز اور فقروں یا مصرعوں کے سلسلوں میں ترنم، صوتی مدو جزر، ترتیب الفاظ میں مناسب موسیقیت، ادب پارے کا طول اور اشعار یا نثر پاروں کی تعداد یا ضخامت، یہ سب امور حسن کی صفات میں شامل ہیں۔

بعض اہل فن کے نزدیک "روح معنی" کے سوا سب کچھ بیان میں شامل ہے۔ روحِ معنی یا حقیقت یا تجربے کے اظہار لئے جتنا مواد بھی استعمال میں آتا ہے وہ سب بیان ہی کے متعلقات میں شامل ہے۔ اس اعتبار سے تشبیہات و استعارات کی مدد سے جو پیکر آفرینی یا صورت آفرینی کی جاتی ہے، وہ بھی بیان کا جز ہے۔

ادب پارے میں حسن ان سب باتوں کے اہتمام سے پیدا ہوتا ہے۔

اس موقع پر دو بڑے مصنفوں کا ایک ایک قول پیش کرنا مناسب ہوگا۔

ایک مقولہ یہ ہے!

"Literature actually is nothing more than certain arrangement of certain words."

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ادب کا سارا حسن اس کی عمدہ ترتیب پر

منحصر ہے، خواہ اس کے اجزا میں ہو یا فقروں میں یا لفظوں میں ہر صورت میں عمدہ ترتیب اور عمدہ ترکیب حسن قرینی کا باعث ہوگی ——— اور عمدہ سے مراد موزوں اور مناسب ہونا ——— اور موزوں و مناسب سے مراد موقع و محل کے مطابق ——— یعنی موضوع و مضمون یا مطلب و مقصود کے اظہار کے لئے، جس طرح اور جس قدر ضروری تھا۔

ایک اور مقولہ ہے:

"Literature is the interpretation of life through the medium of words. Externally, it is nothing more than arrangement of words ——— and words are nothing more than the combinations of sounds and silences."

اس اقتباس سے بھی یہی ثابت ہوتا ہے کہ ادب کا حسن دراصل اس کی خارجی شکل کی موزونیت پر منحصر ہے اور اس خارجی شکل میں لفظوں کا موزوں انتخاب اور ان کی موزوں ترتیب و ترکیب خاص طور سے مدنظر ہے۔ ترتیب کے اس حسن سے کان اور خیال دونوں محظوظ ہوں گے ——— اور یہی ادبی حسن کا ثبوت ہے۔

# ادب یا دکھوں کی تجارت

ہماری موجودہ زندگی میں ادب نے جو اثر و رسوخ حاصل کر لیا ہے وہ اس کو پہلے کبھی حاصل نہیں ہوا۔ یہ صحیح ہے کہ شاعری ہماری زندگی میں از ابتدا بے حد دخیل رہی ہے، یہاں تک کہ فکر و نظر کے علاوہ ہمارے عمل کے شعبے بھی اس کے اثر سے محفوظ نہیں رہے اور ریاضی اور صرف و نحو تک کو شاعری کی چاشنی سے محروم نہیں رکھا گیا۔ پھر بھی پرانے زمانے میں ادب کا دائرۂ عمل آج کے مقابلے میں محدود ہی تھا کیوں کہ زندگی پر ادب سے زیادہ مذہب کا اثر تھا اور یہی ایک ادارہ بہت سی تعلیمی، تربیتی اور ذہنی و روحانی ذمہ داریوں کو سنبھال لیتا تھا۔ ادب اس کا معاون تو ہو سکتا تھا مگر اس کا حریف یا قائم مقام نہ تھا۔ مگر اب ادب نے مدرسہ، مسجد اور خانقاہ تینوں کی جگہ خود سنبھال لی ہے اور اپنی حدیں اتنی وسیع کر لی ہیں یا یوں کہئے کہ اپنے پاؤں اتنے پھیلا لئے ہیں کہ بہت سے دوسرے فرائض جو پہلے مسجد و خانقاہ اور مدرسے سے متعلق تھے اب خاص اس کے ہو گئے ہیں یا کم از کم اس سے متعلق سمجھے جانے لگے ہیں۔ اس وجہ سے ادب اور ادیب کی ذمہ داریاں بھی بہت بڑھ گئی ہیں۔ لہٰذا آج اگر ادب سے کچھ کام لینا ہے یا اسے محض تفریح کا مشغلہ بن کر

نہیں رہ جاتا ہے تو آج اس کے محاسبے کی ضرورت بھی پہلے سے کہیں زیادہ ہے۔

# اُردو ادب

اس نقطۂ نظر سے اگر اُردو ادب پر نظر ڈالی جائے تو ذہن بہت سی خلشوں سے دوچار ہوتا ہے ایک تو یہ احساس ہوتا ہے کہ ہمارے ادب کی سرزمین گویا ایک مقتل ہے جس میں ہر طرف انسانی خون کے دریا بہہ رہے ہیں۔ یوں تو ہمارے سارے ادب میں الم ملکہ یاس کا غلبہ ہے مگر جدید ادب غم کے کچھ اور ہی عنوان رکھتا ہے پہلے اگر "قید حیات و بند غم" کا مضمون تھا تو اب "قید ادب و بند الم" کا عنوان بھی موجود ہے، گویا اب "ادب برائے غم" کا ایک نیا مشرب ظہور میں آ گیا ہے۔ اس کے علاوہ ہمارے افسانوی ادب کے خاصے حصے پر اپنی جذباتی زندگی سے بیگانگی و اجنبیت کی فضا کچھ اس طرح چھائی ہے کہ اگر یہی ادب انگریزی میں منتقل ہو جائے تو کوئی نہ کہہ سکے کہ یہ پاکستان و ہندوستان کی پیداوار ہے۔ اس میں زندگی اور معاشرہ ملکی کم اور غیر ملکی زیادہ ہے۔ پھر یہ بھی تو معلوم نہیں ہوتا کہ اس تمام دماغ سوزی اور جگر کاوی کا مقصد کیا ہے۔ اس سے محض فن کی آبیاری مقصود ہے یا کوئی بلند آدرش ہے جس کے لئے اثر آفرینی کی ضرورت پڑ رہی ہے یا یہ صرف مشغلۂ زندگی یا محض ذریعۂ معاش ہے جس کی وجہ سے الم و اندوہ کی تجارت کی جا رہی ہے۔

مجھے احساس ہے کہ اپنے ادب کے خلاف میری یہ زہر افشانی
بُرے نتائج پیدا کرے گی اور ادیبوں اور ادب نوازوں کا ایک کثیر
گروہ مجھ سے خفا ہو جائے گا؛ اس لئے بھی کہ میری اس رائے میں شدت
اور سخت گیری ہے اور اس لئے بھی کہ میں کبھی کبھی ۱۹۴۷ء کے
بعد کے ادب کے متعلق پر اُمید ہونے کا اظہار بھی کرتا رہتا ہوں
اور اب اس مضمون میں جو ترک ستائش، کر رہا ہوں تو قلب و نظر
کی یہ تبدیلی حیرت انگیز ہی نہیں عتاب انگیز بھی ثابت ہو سکتی ہے
مگر میرا عذر یہ ہے کہ اپنی زبان میں اعلیٰ ادب کے روشن مستقبل اور
ادب عالیہ کے بلند تر نصب العین ——— نیز قومی تربیت کے مقصد
عالی کے نقطۂ نظر سے کسی مصالحت آمیز رویے کی بجائے صاف
گوئی کا رویہ زیادہ مستحسن ہو گا، لہٰذا تربیت ذہنی کی اس بحث میں
حوصلہ افزائی اور صلح جوئی کی روش سے انحراف ہی مناسب ہو گا۔
اس وجہ سے "طریقِ یاری" پر حامل ہونے کے باوجود "سخن درشت"
پر اتر آیا ہوں مگر اس کا مطلب ہرگز نہیں کہ میں موجودہ دور کے ادیبوں
کے خلوص پر حملہ کر رہا ہوں یا خام ادیبوں اور شاعروں کی جگر
کاویوں اور دماغ سوزیوں کا منکر ہوں۔ میرا عقیدہ ہے کہ دورِ
حاضر کا ادیب بے چارہ خود ہی موجودہ زندگی کی زیادتیوں کا شکار
ہے اور اس کی پیٹ میں آکر کچھ ایسا بن گیا ہے جیسا ہم آپ اسے
دیکھتے ہیں مگر آئندہ کی تعمیر کا سوال اس سے الگ ہے اسی لئے
درشت رائے کی اجازت چاہتا ہوں۔

# تنقید

میرا اپنا خیال یہ ہے کہ جدید دور کی تنقید نے ادیب کی خاطر خواہ مدد نہیں کی بلکہ کبھی کبھی اس کو گمراہ بھی کیا ہے، کیوں کہ وہ خود بھی ان فکری گمراہیوں میں اُلجھی ہوئی ہے جن کی سزا ادیبوں کو بھگتنی پڑ رہی ہے۔ ترقی پسندوں کی تنقید ادب کی شاہراہوں کو مجلیٰ اور مصفّیٰ کر سکتی تھی مگر ان کی انتہا پسندی نے ایک طرف —— اور دوسری طرف ان کے موقف کے بارے میں غلط فہمیوں نے ان کی تنقیدی بصیرت کی قدر نہیں ہونے دی۔

اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو ادب کے بعض کم زور یا مضرت رساں پہلوؤں کی ذمہ داری ایک خاص حد تک تنقیدی تصورات پر بھی ہے۔ کیوں کہ شعراء، افسانہ نگار اور ناول نگار ایک اعتبار سے غلط تنقیدی وصیتوں یا نصیحتوں پر عمل پیرا ہونے کی کوشش کرتے رہے اور اپنی ذمہ داریوں کے بارے میں اُلجھ سے گئے۔

# ادب میں جذبے کا مقام

اسی قسم کی تنقیدی مغالطہ انگیزیوں میں ایک ہے، ادب میں جذبے کا مقام، —— اور سچ پوچھیے تو جتنا یہ ایک معاملہ غلط ہوا اور غلط سمجھا گیا اتنا کوئی بھی اور مسئلہ غلط نہ سمجھا گیا ہوگا۔

کالجوں اور یونیورسٹیوں تک میں یہی درس دیا جاتا ہے کہ ادب میں جذبہ ہی سب کچھ ہے۔ پھر جذبے کے رنگارنگ تنوعات میں سب سے زیادہ توجہ جذبۂ محبت کی طرف مبذول ہوتی ہے اور اس جذبۂ محبت کے آثار و نتائج میں سب سے اہم چیز وہ غم والم ہے۔ جو سارے عالم پر چھایا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ ان بحثوں نے یہ یقین دلایا ہے کہ شاعری میں اگر غم نہیں تو وہ شاعری ہی نہیں۔ زندگی میں جو کچھ ہے الم ہے اور شاعری مترادف ہے زندگی کے المیہ کے۔ مگر شاعری میں جذبے کی یہ حیثیت مشکوک ہی نہیں غلط بھی ہے۔ شاعری بے شک جذبے سے ابھرتی ہے مگر شاعری یا عام ادب صرف جذبہ ہی نہیں، اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ یوں سمجھنا چاہیئے کہ صرف جذبے سے کوئی شخص نہ شاعر بن سکتا ہے۔ نہ افسانہ نگار نہ ناول نگار —— صرف جذبے سے تو وہ کچھ بھی نہیں بن سکتا۔ کوئی شخص شاعر یا ادیب تو تب بنے گا جب وہ عام انسانوں سے مختلف اور ممتاز ہو کر اپنے جذبے کی مصوری کر سکے گا، کیونکہ شاعری کا پہلا کام مصوری ہے اور شاعر کا فن اصولاً مصور کا فن ہے۔ محض آہ —— یا محض فریاد شاعری نہیں —— اگر ایسا ہوتا تو دنیا میں جتنے انسان ہیں یا ہوں گے سب کے سب شاعر قرار دے دیئے جاتے۔ اسی طرح یہ بھی غلط ہے کہ شاعری کوئی "بلڈ بنک" ہے جس کے ذخیرے سے دوسروں لوگوں کے لئے تغذیۂ خون کا سامان بہم پہنچتا ہے۔ پھر یہ خیال بھی کتنا مضحکہ خیز ہے کہ شاعر یا ادیب غم کھانے کے لئے پیدا ہوا ہے اور وہ زندگی بھر

دوسروں کے لئے غم کھانے میں اور خون اگلنے میں معروف رہتا ہے۔ درحقیقت ادیب کی "الم آشامی" کا یہ تصور بھی بڑی حد تک عام ادیبوں کی غلط رہنمائی کا باعث ثابت ہوا ہے۔ ہاں یہ ہو سکتا ہے کہ اکثر دوسرے انسانوں کی طرح شاعر یا ادیب جب الم سے دوچار ہوتا ہے یا جب اس کی فطرت کے آئینے میں زندگی کے تضاد چہرہ نما ہوتے ہیں تو اس میں یہ خاص صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ اوروں کے مقابلے میں اپنے اس احساس کی (خواہ المیہ ہو یا جمالیاتی) زیادہ اچھی طرح مصوری کر سکے (یا صحیح تر الفاظ میں موثر اور کامیاب تر مصوری کر سکے) کسی عام آدمی کے مقابلے میں ادیب کو اگر تفوق حاصل ہے تو اس خاص باب میں ہے کہ وہ مصور ہے اور عام انسان اس جیسے مصور نہیں ہوتے؛ نہ یہ کہ وہ روز خون اگلتا ہے (یا خون اگلنا اس کے لئے ضروری ہے) جب کہ عام انسان صرف خون نگلنے والے ہیں اگلنے والے نہیں۔ اگر ایسا ہی ہوتا تو میر و غالب اتنی دیر تک زندہ نہ رہتے ———— کوئی شخص اگر شیلے اور کیٹس کی مثال پیش کرنا چاہے تو کر سکتا ہے مگر بے شمار دوسرے رومانیت پرست شاعر اچھی خاصی لمبی عمروں کے مالک ہوئے ہیں مگر یہ دلیل یہاں موثر معلوم نہیں ہوتی۔

میرا مقصد صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ شاعری میں جذبے کا (خصوصاً جذبۂ غم کا) صحیح مقام پہچاننے کی ضرورت ہے اور اس معاملے میں جو غفلت اختیار کی جاتی ہے شاید یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ عام طور سے لوگ ادب اور غم و الم کو مترادف سمجھنے لگے ہیں، حالانکہ

صحیح اور مکمل ادب روحانی کشادگی اور راحت کا ضامن ہے اور یاس و اندوہ اس کے لئے لازمی شرط نہیں۔ اور پھر یہ بھی تو ہے کہ ادب صرف جذبۂ غم ہی کا نہیں ہر جذبے کا ترجمان ہے۔ جذبہ ادراک حسن اور جذبہ رفاقت کے علاوہ ادراک جمال کے ہزارہا تنوعات ادب کی خاص وراثت ہیں اور روح انسانی ان سے لذت آشنا ہوتی رہتی ہے۔

گذشتہ سطور سے یہ نتیجہ نکالنا درست نہیں کہ میں غم کی برکتوں سے ناآشنا ہوں مگر غم کے بھی تو ہزارہا رنگ ہیں ان میں کچھ ایسے بھی ہیں جو یاس اور موت کی سرحد سے جا ملتے ہیں۔

میں اس بات کے حق میں نہیں ہوں کہ محض یاس آفرینی کو ادبی عظمت کا درجہ دے دیا جائے۔ میرے نزدیک یاس کی اس تلقین نے ہمارے کردار اور سیرتوں کو سخت مجروح کیا ہے اور جب تک ادب یہ کام کرتا رہے گا ہم زندگی کی رعنائی اور حیات کی لذت کبھی حاصل نہ کر سکیں گے۔

# اچھے ادب کے تقاضے

میں نے کچھ دیر پہلے ادب کو جذبے کی مصوری کا نام دیا تھا، لیکن اگر غور کیا جائے تو ادب صرف مصوری ہی نہیں کیونکہ اس کے عظیم اثرات و برکات کو دیکھ کر صرف اتنی ہی تفویض اس کے منصب کے لیے کافی نہیں سمجھی جا سکتی۔ اچھا ادب تو اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہونا چاہیئے کم سے کم اس میں بصیرت افزائی کے سامان ضرور..... ہونے چاہیئے...... ورنہ وہ یا تو محض تصویری

اشکال کی حیثیت اختیار کرے گا یا پھر وہی بلڈ بنک جس میں انسانی خون کا ایک ذخیرہ محفوظ کر لیا جاتا ہے جس سے دوسرے انسان تغذیے کی اضطراری کی خدمت لیتے رہتے ہیں۔ بہر حال کچھ بھی ہو ادب میں بصیرت افزائی کا سامان بھی ضرور ہونا چاہیے تاکہ ادب حقائق کے ادراک کا ایک دل نشین اور موزوں ذریعہ بن سکے۔

# آرٹ اور سائنس

ادب کے سلسلے میں جذبہ، فکر اور سائنس اور آرٹ کے تقابل کی بحث بھی اٹھائی جاتی ہے جو اصولی لحاظ سے کچھ غلط بھی نہیں مگر بعض نا تمام تنقیدوں میں جذبہ و فکر اور آرٹ اور سائنس کو دو ضدوں کا درجہ دیا جاتا ہے۔ صحیح یہ ہے کہ آرٹ اور سائنس دو مختلف شعبے تو ضرور ہیں مگر باہم متضاد ہرگز نہیں۔ بدقسمتی سے آرٹ اور سائنس کے چند اصولی اختلافات کا بیان بعض علمائے فن نے کچھ اس انداز سے کیا ہے کہ اس سے بات بہت بگڑ گئی ہے اور یہ سلسلہ ناقدوں سے پہلے خود شاعروں اور ادیبوں ہی نے شروع کیا ہے۔ مثلاً ایڈگر ایلن پو نے اپنی ایک نظم (Sonnet to Science) میں سائنس کو یوں خطاب کیا ہے!

Science; true Daugher of old time
thou art,

Who altered all things with thy
peering eyes.
Why royest thou thees upon the
poet's heart,
Vulture, whose wings are dull
realities.

اسی طرح امریکی شاعر والٹ وٹمین نے منطق کے متعلق کہا:

Logic and sermons never convines
the damp of the night derives
into my scul.
Only what proves itself to every
man and woman is so,
Only what nobody denies is so.

ان اقتباسات میں سائنس اور منطق اور شاعری کے مابین بے اعتمادی کا اظہار تو ہے مگر باہمی دشمنی کا جذبہ نظر نہیں آتا —— لیکن ایسے اقتباسات بھی پیش کئے جا سکتے ہیں جن میں شاعری اور سائنس —— بلکہ ادب و فلسفہ تک کی باہمی دشمنی کا گمان گذرتا ہے۔ اسی سے شاعری کا تصور خراب ہوا ہے اور یہ نظریہ چل پڑا ہے کہ شاعری (یا ادب) کو حقائق سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا، لیکن زیادہ غور و فکر سے اس کی تغلیط ہوتی ہے اور اس نتیجے پر پہنچنا پڑتا ہے کہ شعر و ادب اور سائنس و فلسفہ باہم ضدوں کا درجہ نہیں رکھتے بلکہ ایک دوسرے کے معاون ہیں اور ان میں کئی مشترک

اقدار ایسی ہیں جو ان کو ایک دوسرے کے بہت قریب لے آتی ہیں۔ ان میں سے ایک بصیرت و دانش بھی ہے، لہذا سائنس اور فلسفے کی طرح اگر ادب اور شاعری بصیرت افزائی کا کام نہیں کرتی تو تو اس کا وجود زندگی کے نقطۂ نظر سے عبث اور بے کار ہے مجموعی طور پر ادب کا مقصد بالآخر دانش افروزی اور بصیرت افزائی ہی تو ہے ——— اور یہ دانش ہے کیا؟ بجز اس کے کہ اس کی امداد سے حقائق واقعی اور ان کے اسباب و نتائج کا کماحقہ ادراک ہو جاتا ہے۔ پس اگر دانش اسی شئے کا نام ہے تو شاعری اور ادب کو اس مقصد سے دشمنی کیوں ہونے لگی لہذا سائنس اور ادب کی باہم مغائرت کیوں؟ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان دونوں کے طریق کار میں اختلاف ہے مگر غایتوں میں کوئی زیادہ فاصلہ نہیں: پھر یہ بھی واضح ہے کہ ادب جذبات کی تنظیم و تطہیر کا مدعی ہے اور یہ مقصد عمل و فکر کی کارفرمائی کے بغیر ممکن نہیں ہو سکتا۔ ادب عقل کا رہنما بھی ہے اور اس کا دست بھی بلکہ کبھی کبھی اس کا تابع فرمان بھی کیوں کہ اگر عقلی حقائق کو مؤثر یا دل نشیں بنانا ہو تو یہ ادب کے بغیر ممکن نہیں۔ غرض ادب، سائنس اور فلسفے کی طرح انسانی فائدے کی چیز ہے۔ بظاہر اس کے فوائد عملی معلوم نہیں ہوتے لیکن عملی زندگی میں ادب کی دستگیری سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ادب جذبات کی تطہیر کرتا ہے اور جذبات کی اس تطہیر و تنظیم کے بغیر انسانی زندگی کی کوئی کل سیدھی نہیں ہو سکتی۔ مگر کیا ادب اس مہم کو عقل و فکر اور دانش و بصیرت کا دشمن ہو کر انجام دے سکتا ہے؟

نہیں، ہرگز نہیں۔ بقول غالب:

ہے ہے خدا کے واسطے وہ اور دشمنی
اے عقل منفعل یہ تجھے کیا خیال ہے

# سچا ادب

بہرنوع ——— ادب اور فکر کی ہم عنانی پسندیدہ ہی نہیں واجب بھی ہے: اسی طرح ادب کا مقصد مغموم کرنا نہیں، غموں میں توازن اور معقولیت پیدا کرنا ہے۔ کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو خالص حقیقت نگاری کے نام سے زندگی کے حد درجہ ناخوش گوار پہلوؤں کو ابھارتے رہتے ہیں۔ دراصل وہ ایک قبیح غلطی کے مرتکب ہوتے ہیں۔ زندگی کی استثنائی غیر معمولی (ایب نارمل) حالتوں اور صورتوں کو عام حالت قرار دے کر خطرناک قسم کی ذہنی وجذباتی کج روی کی پرورش کرتے رہنا ایک مجرمانہ فعل ہے اور افراد معاشرہ میں بے اطمینانی و ناآسودگی اور زندگی سے بے اعتقادی و بدگمانی کا زہر پھیلانا معاشرے سے دشمنی ہے۔ اس قسم کا ادب ادب نہیں ہذیان اور جنون ہے۔ تبلیغ اذیت ہے، غم کی تجارت ہے، دکھ کا بیوپار ہے جس کو کوئی متوازن معاشرہ برداشت نہیں کر سکتا۔ سچا ادب جنونِ خام اور بے عقلی کے راستے پر نہیں چلاتا، وہ تو شرافت آمیز عقلمندی کا داعی ہے ——— یا یوں کہیے کہ عقل مندانہ شرافتوں کو ابھارتا ہے۔ ادب اگر

متوازن سیرتوں کی تشکیل میں مدد نہیں دیتا تو وہ اذیت پسندی، برائی اور کج روی کا مبلغ ہے۔ ایک زمانہ تھا جب ہمارے بعض نقاد ذرا ذرا سی بات سے خفا ہو جاتے تھے اور ادب پاروں کے معمولی سے عملی مقصدی اور اخلاقی رنگ کو بھی برداشت نہیں کرتے تھے اور فن کی دہائی دے کر پڑھنے والوں کو مرعوب کر دیا کرتے تھے، مگر یہی نقاد دوسری طرف شرم ناک حد تک بے اخلاقی بلکہ بداخلاقی کو ابنارمل اور پیچیدہ سیرتوں کے پردے میں اچھالتے تھے ——— اور پھر اس پر ناز کرتے تھے کہ ہم ادب کے سچے خادم اور ناخدا ہیں۔ مگر یہ تضاد دیر تک چلا نہیں ——— کیوں کہ ان کا خادم ادب ہماری اذیتوں میں اتنا اضافہ کرنے لگ گیا تھا کہ لوگ چیخ اٹھے تھے اور ایک شور سا مچ گیا تھا کہ اگر ادب یہی ہے تو اس کا صحیح نام سُوءِ ادب، ہوگا نہ کہ ادب؛

عجب آں نیست کہ اعجاز مسیحا داری
عجب آن است کہ بیمار تو بیمار تر است

حقیقت یہ ہے کہ اس قسم کی ادبی سرگرمی نے انسان اور انسانیت کو بڑا ہی دکھ پہنچایا، سکھ پہنچانے کی توفیق اس کو میسر نہیں آئی۔

ان رجحانات کے زیادہ نمونے ہیئت پرستوں کی نظموں، ترقی پسندوں کے افسانوں اور ناولوں اور مقبولیت پسند ڈراما نگاروں کے تمثیلچوں میں ملتے ہیں۔ اردو غزل اپنے ایمائی اختصار کے سبب اگرچہ اس کج روی کے بہت سے رجحانات سے محفوظ

رہی، مگر غزل میں بھی میر کے تتبع کی ناکام کوششوں اور مردم بیزاری اور کلبیت کے میلانات کے علاوہ یاس اور غم واندوہ کے روح فرسا مضامین در آئے۔ ان ناولوں اور کہانیوں میں جس معاشرے کی تصویریں ملتی ہیں اس قسم کے معاشرے کا وجود اس ملک میں معدوم و موہوم ہے۔ ان نگارشات پر بیگانگی اور اجنبیت کا ماحول محیط ہے محبتوں کی بجائے نفرتوں کی تحریک نمایاں ہے، مثبت کی بجائے منفی اقدار کی پرستش ہے، غور وفکر اور ریاضت و محنت کی عام طور سے کمی ہے۔ Essay کی خوفناک کمی ہے ڈراما صرف پڑھنے کی شے بن گئی ہے، اسٹیج غائب ہے ان میں تو افسانوں اور ناولوں سے بھی کم ڈرامائیت پائی جاتی ہے۔ کرداروں میں زندگی کی کش مکش اور داخلی و خارجی تصادم کے ڈراما انگیز خصائص پائے ہی نہیں جاتے سوانح عمریوں کی کمی ان سے بھی زیادہ محسوس ہو رہی ہے —— گویا "افراد" و "اشخاص" سے دلچسپی مفقود ہے۔ ورنہ عمدہ بیاگرافیاں کیوں وجود میں نہ آتیں —— یہی تو دل کی موت کی علامت ہے، اسی سے تو محبتوں اور وفاداریوں کے فقدان کا پتا چلتا ہے ——

آپ کہیں گے اردو ادب کی یہ بھیانک تصویر؟ مگر آپ متوحش نہ ہوں۔ میرا یہ تمام جائزہ فائق ادب کے نقطۂ نظر سے ہے، اس سے اردو کے ادیبوں اور شاعروں کی بے قدری ہرگز مقصود نہیں۔ مقصود صرف یہ ہے کہ ادب کی سطح بلند تر ہو اور جو ادب پیدا ہو وہ ایسا ہو جو انسانی راحت اور قومی تعمیر کا معاون ثابت ہو جو روح کو تازگی اور قلب کو کشادگی سے آشنا کرے مجھے اس کی

الم خیزی اور اذیت نوازی پر بھی اعتراض نہیں مگر تلوار کے بے مقصد زخم اور زخموں کی بے ضرورت نمائش کسی طرح مفید مطلب نہیں۔

# نقد و نظر کی صالح روایات

میری رائے میں ادب کے متعلق تنقیدی نقطۂ نظر کی تبدیلی کی سخت ضرورت ہے۔ ادب کا اپنے ملک اور اس کی روایات سے گہرا رابطہ ہونا چاہیئے۔ ادبی مطالعے کے لئے تربیت ذوق اور تعلیم ادب کے لئے مناسب مقام کا ہونا بھی ضروری ہے۔ اچھی پبلک اچھے ادب کی محرک بن سکتی ہے اور پھر اچھے ادیب اپنی قوم کو اچھا بنانے میں بھی نمایاں حصہ لے سکتے ہیں۔ مگر یہ سب کچھ تبھی ہوگا کہ پہلے اردو میں نقد و نظر کی ایسی روایات پیدا ہوں جو تازہ ہونے کے باوجود اپنی پرانی روایتوں سے وابستہ ہوں اور اُن کے سامنے فقط ایک ہی مقصد ہو ——— انسان کی مدد ——— انفرادی طور پر بھی اور اجتماعی طور پر بھی انسان کے دکھوں میں اضافہ کرنا اس کا مقصد نہ ہو۔ اس کا مقصد انسان کو یقین اور اطمینان کے راستوں پر چلانا ہو، محض دکھوں کی تجارت اور غموں اور برائیوں کا کاروبار کسی اعلیٰ ادب کے لئے وجہ افتخار نہیں بن سکتا۔

---

# شاعری ـــ قصد یا جنون

شاعری میں قصد و ارادہ کا کیا مقام ہے؟ شاعرانہ تخلیق کو سمجھنے کے لئے اس اہم سوال کا سمجھنا بے حد ضروری ہے۔ ہمارے قدیم علمائے فن نے شعر کی تعریف میں اس عنصر کا بالالتزام تذکرہ کیا ہے۔ ان کے نزدیک شعر وہ کلام موزوں ہے جو اوزان مقررہ میں سے کسی ایک وزن پر ہو، مقفیٰ ہو اور بالقصد موزوں کیا گیا ہو۔ زمانہ بہت ترقی کر گیا ہے اور ہمارے تنقیدی خیالات میں بہت سے تغیرات رونما ہو گئے ہیں۔ چناں چہ آج ہمارے تصورات وزن اور قافیہ کے متعلق وہ نہیں جو مندرجہ بالا تعریف میں پائے جاتے ہیں مگر قصد و ارادہ کا عنصر آج بھی شعر کا ایک بنیادی عنصر ہے، خواہ اس کی نوعیت کے متعلق قدیم و جدید نظریات میں بہت سا تفاوت ہی کیوں نہ ہو۔

شعر میں متکلم کے قصد سے مراد وہ تحریک بھی ہو سکتی ہے جس کے زیر اثر کوئی شاعر شعر کہنے کی ضرورت محسوس کرتا ہے اور وہ عزم بھی جو ابتدائی تحریک کے بعد شاعر کو تخلیق کے عمل پر مجبور کرتا ہے ـــــ اور وہ منصوبہ بندی بھی جس کے تحت شاعر اپنی تخلیق عمل کے مختلف مدارج طے کرتے ہوئے اس کو زیور تکمیل سے

آراستہ کرتا ہے۔ قصد کے عام معنوں میں ارادے کے یہ سب مدارج آجاتے ہیں ـــــ مگر یہ بحث اتنی آسان نہیں جتنی بظاہر معلوم ہوتی ہے، اس کے بعض پہلو خاصے پیچ دار ہیں۔

ایک قابل توجہ امر یہ ہے کہ شعر کی تعریف میں جس قصد کا ذکر آیا ہے کیا وہ محض جذباتی امنگ ہے یا کوئی داعیہ فکری ہے؟ اس کا فیصلہ اُس وقت ہو سکے گا جب پہلے یہ بات سمجھ میں آجائے کہ شاعری کے عمل میں فکر کی حدیں کہاں سے شروع ہوتی ہیں۔

اس وقت شعر کے بہت سے نظریئے ہمارے سامنے ہیں۔ ایک زمانہ تھا جب شاعری کو محض ـــــ جنون یا شعبۂ جنون خیال کیا جاتا تھا، مگر تمدن و تہذیب میں جتنی ترقی ہوتی گئی اور علوم و فنون جتنے جتنے بڑھتے گئے اسی نسبت سے شاعری اور جنون کو مرادف سمجھنے کی رسم کم ہوتی گئی۔ شاعری کو الہام و القا کی ایک صورت بھی قرار دیا جاتا رہا ہے۔ اس کا منبع اور ماخذ نفس انسانی سے باہر کی کوئی نادیدہ قوت خیال کی جاتی رہی ہے جو قلب انسانی پر کسی مخصوص طریق تصرف کے ذریعے تماثیل و اشکال کے غیر معمولی نقوش ثبت کر دیتی ہے حافظ کے یہ اشعار بھی اسی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

بارہا گفتہ ام و بار دگر می گویم
کہ من دل شدہ ایں رہ نہ بخود می پویم
در پسِ آئینہ طوطی صفتم داشتہ اند
ہر چہ استادِ ازل گفت ہماں می گویم

اسی قسم کی کیفیت سے متاثر ہو کر نظیری نے بھی یہ

کہہ دیا تھا کہ ؎

گوش نزدیک لبم آر کہ آوازے ہست

یہ آواز ظاہر ہے کہ نظیری کی اپنی آواز نہ تھی بلکہ سروش کی آواز تھی جو شاعروں کو شاعری سکھاتی ہے اور ان کے لئے غیب سے مضامین لایا کرتی ہے۔ شاعرانہ تحریک کے متعلق یہ تصور اس بات کا مدعی ہے کہ شاعری میں انسانی قصد اور فکر و ارادہ کو دخل نہیں اور شاعری محض ماورائی تصرفات کا کرشمہ ہے؛ افلاطون کا خیال تھا کہ شاعری اور محبت دونوں دیوانگی کے روپ ہیں۔

شاعری کا یہ تصور فن کی دنیا میں بڑی مدت تک قدم جمائے رہا۔ اگرچہ نقلی کے نظریئے نے اس کی بنیادوں کو شروع ہی سے کھوکھلا کیا ہوا تھا مگر اس کے غیر معمولی اور بعض نہ سمجھ میں آنے والے سلسلہ ہائے عمل کی وجہ سے اس کے الہامی پہلو کا اقرار ہمیشہ موجود رہا۔

——— بلکہ ایک لحاظ سے آج بھی موجود ہے۔ اس کی تفصیل ان سب کتابوں میں مل جاتی ہے جو شعر کے منبع سے بحث کرتی ہیں۔ جدید زمانے میں ٹی۔ ایس ایلیٹ نے شاعری کو (غالباً کارل ژونگ کے زیر اثر) متوارث نسلی احساسات کے سرچشموں تک پہنچایا ہے جو لاشعور کی دنیا میں ہر وقت بہتے رہتے ہیں۔ اس کے نزدیک یہ انسان میں اس زمانے کے باقیات ہیں جب انسان کی منطق ابھی پختہ نہ ہوئی تھی۔ اس کے بعد انسان نے آہستہ آہستہ منطق میں ترقی کی مگر قبل از منطق زمانے کے یہ متوارث عناصر اس کی فطرت میں موجود رہے جو اب بھی معمولی ٹھیس لگنے سے متحرک ہو جاتے

ہیں، لیکن انسان اب ان کے بے محابا اظہار کو کافی نہیں سمجھتا۔ ان میں منطقی ترتیب پیدا کر کے پیش کرتا ہے اور تخیل کی مدد سے جو لاشعور اور شعور کے درمیان کی دنیا کا کارندہ ہے۔ اس کی تشریح اور تزئین کرتا ہے۔

شاعری کے منبع کے متعلق یہی خیال جبلتوں کی صورت میں ظاہر ہوا۔ اسی طرح نفسیات چونکہ تخیل وغیرہ کی اصطلاحوں سے سروکار نہیں رکھنا چاہتی اس لئے اس میں دوسری اصطلاحوں سے مطلب واضح کیا جاتا ہے۔ یہ سب نظریے شاعری کی بنیادی تحریک کا سراغ، شعور اور فکری ارادہ سے ماورا کسی اور بستی میں لگاتے ہیں۔ یہ نظریے شاعری کو الہامی قرار نہیں دیتے مگر اپنی بنیاد کے لحاظ سے اس کو محض عقلی اور شعوری کوشش بھی نہیں کہتے۔ غرض شاعری کے منبع کی پر اسرار کیفیتوں کے سبھی قائل معلوم ہوتے ہیں۔ شاعری کو زیادہ عقلی اور منطقی بنیادوں پر اٹھانے کی ذمہ داری بہت بڑی حد تک مسلمانوں کے حصے میں آئی ہے۔ جب قرآن مجید نازل ہوا تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت اس قسم کی غیر معمولی تخلیقی سرگرمی کو کاہنوں اور مجنونوں کی خصوصیت سمجھا جاتا تھا مگر قرآن مجید نے واضح طور پر شاعری اور الہام میں حد فاصل کھینچی ہے۔ چناں چہ قرآن مجید کے کلام موزوں کو "ماھو بقول شاعر،، کہہ کر وحی و الہام کی سطح اونچی کر دی گئی اور شاعری اس سے نیچے کی سطح کی ایک تخلیقی سرگرمی قرار دے دی گئی۔

اگر شعر وہ کلام ہے جسے کسی متکلم نے قصداً موزوں کیا ہو تو

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ متکلم کو موزوں کرنے پر اُبھارنے والی چیز بھی تو کوئی ہوگی۔ قصد کا تعلق گویا محض موزوں کرنے سے ہوا کلام سے نہ ہوا اور اگر ایسا ہی ہے تو قصد شاعر کی قوتِ فکر کا ایک شعوری عزم ہوا اس میں کسی جذباتی تحریک کی ضرورت نہ رہی۔ مگر شاعری کو جذبے کی تحریک سے بالکل بیگانہ سمجھنا بہت بڑی غلطی اور زیادتی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ہمارے قدیم فن میں اس طرح کے خلا بہت سے ہیں۔ قدیم زمانے کا بہت بڑا شعر شناس اور نقاد علامہ شمس قیس بھی شاعری کو ایک "عقلی" کاروبار کہتا ہے۔ اس کے نزدیک شعر دراصل لغت "دانش" اور ادراک معانی بحدس صائب و اندیشہ و استدلال راست" ہے اور اصطلاح میں "سخن اندیشیدہ مرتب" ہے۔ اس تعریف سے یہ بات بھی پیدا ہوتی ہے کہ شعر ابتدا سے لے کر انتہا تک ایک فکری ارادہ و قصد کا نام ہے جو ارادہ کرنے سے وجود میں آ سکتا ہے اور ترتیب پا کر مکمل ہو جاتا ہے ——— شعر میں جذبے کی اہمیت سے غفلت اور "عقلی قصد" پہ اتنا اصرار ہمارے اکثر علمائے شعر کی وہ غلط فہمی ہے جو ہمارے لئے قابل تعجب ہے۔ ہمارے قدیم علمائے فن نے شعر کی تعریف میں شاعر کے قصد و ارادہ کا بالالتزام ذکر کیا ہے۔ چناں چہ قدما سے لے کر نجم الغنی (صاحبِ بحر الفصاحت) تک سبھی نے شعر کی تعریف یوں کی ہے: "شعر وہ کلام موزوں ہے جو اوزان مقررہ میں سے کسی وزن پر ہو، مقفّٰی ہو اور بالقصد موزوں کیا گیا ہو۔" زمانہ بہت بدل گیا ہے اور تنقیدی شعری

نے اتنی ترقی کرلی ہے کہ ہماری قدیم تعریف کے کئی پہلو بے وزن ہوکر ساقط الاعتبار ہوگئے ہیں۔ چناں چہ شاعری یا شعر کلام موزوں تو یقیناً ہے مگر اوزان مقررہ کی قید موجودہ ذہنی آزادی کے زمانے میں کیسے قابل قبول ہوگی۔ اسی طرح قافیے کی قیدوبند کبھی شعر کی ماہیت میں داخل نہیں اور گزشتہ زمانے میں جو قافیہ پیمائی ہوئی اس نے جدتوں کا اس حد تک قافیہ تنگ کردیا کہ اب دنیا قافیے کا نام ہی سن کر پریشان ہوجاتی ہے یہ صحیح ہے کہ وزن اور قافیہ ہر دو (کم ازکم ہمارے نزدیک) شعر کی ماہیت کے لئے نہ سہی، شعر کی اثرآفرینی کے لیے خاصے مفید عناصر میں شامل ہیں اور ہم ان کو بیکار نہیں کہہ سکتے، مگر زمانے نے فیصلہ کردیا ہے کہ شعر کی حد انھی تک محدود نہیں، ان سے وسیع تر خطوط تک پہنچی ہے ـــــــ غرض وزن وقافیے کا سوال اب کچھ مابہ النزاع نہیں رہا، البتہ قدیم تعریف کا تیسرا بڑا رکن "قصد"، ابھی تک قابل توجہ ہے بلکہ جدید تنقیدات نے شاعر کے ارادے کے معاملے پر خاصا غور و فکر کیا ہے۔

اس مختصر مضمون میں شعر میں قصد کے سوال پر اجمالی بحث مقصود ہے۔ اس سلسلے میں اہم سوال یہ ہے کہ قدیم تعریف میں شعر کے لئے شاعر کے جس قصد وارادے کی ضرورت جتائی گئی ہے اس کا مقصود کیا ہے؟ افسوس ہے کہ اس کے جواب میں ایسی ایسی بےعقدالیاں ہوئی ہیں۔ کہ پرانے تصور شعری کے متعلق گوناگوں غلط فہمیاں پیدا ہوگئی ہیں۔ بدقسمتی سے پرانے زمانہ میں شعر گوئی پر عمل بھی کچھ اس طرح ہوا جس سے یہ خیال پیدا ہوا کہ

شاعری فرمائش کی چیز ہے؛ جب چاہا اور جس مضمون پر چاہا شعر کے رنگارنگ قماش تیار کر لئے۔ مشاعرے اور اُستادانہ تربیت کے طریقوں نے شعر و شاعری کو ایک پیشہ، ایک دست کاری، ایک چابک دستی اور ہنر بنا کر چھوڑا۔ اس سے شاعری کا فن بہت بد نام ہوا اور اصلی ماہیت بھی مجہول ہو کر رہ گئی اور اس کے خلاف خود پرانے زمانے میں آوازیں بلند ہوتی رہیں؛ چنانچہ شیر خاں لودھی نے 'مراۃ الخیال' میں اور ابو الفضل نے اپنے 'شذرات' میں (جو 'انشائے ابو الفضل' کے دوسرے اور تیسرے دفتر میں جمع ہیں) شاعری کے اس (فرمائشی) تصور کے خلاف بتصریح احتجاج کیا ہے مگر عام نظریہ مبہم اور مخلوط ہی رہا۔

شاعری میں قصد کی اہمیت اور ماہیت کیا ہے؟ قدیم و جدید نقادوں نے اس کے کئی جواب دیئے ہیں۔ شاعری کو محض جبلت قرار دینے والے اس کے لئے کسی فکر یا ارادہ کو ضروری نہیں سمجھتے۔ البتہ جن لوگوں نے شاعری کو دانش کا حصہ قرار دیا ہے وہ باقی تخلیقات انسانی کی طرح شعر کے لئے بھی قصد کو ضروری سمجھتے ہیں یہاں سے نظریۂ شاعری کی بحث اُٹھ کھڑی ہوتی ہے۔ ایک خیال یہ ہے کہ شعر الہام ہے اور کسی نا معلوم وجہ سے خود بخود دل میں پیدا ہو جاتا ہے اور خود بخود ایک شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہ کسی فکری تنظیم کے ذریعے وجود میں نہیں آتا۔ بعض لوگوں نے شاعری کو جنون قرار دیا ہے اور اس طرح اس کو تمام فکری قیود اور قصد و ارادہ کی پابندیوں سے آزاد ثابت کیا ہے ہمارا قدیم تصورِ شاعری کو اس حد تک شعبۂ جنوں قرار نہیں دیتا۔ اسی طرح قدیم تصور نے الہام کی تقدیس کے خیال سے شاعری کو الہام سے جداگانہ ایک نوع

قرار دیا ہے ظاہر ہے کہ جنون اور الہام دونوں حالتوں میں ذہنی ترشحات فکری قید سے آزاد ہونے کے سبب کسی قصد کے تابع نہیں ہوتے بلکہ کسی غیر فکری باطنی تحریک سے دفعتاً نمودار ہو جاتے ہیں۔ مگر شعر کا یہ حال نہیں، اس میں ترشحات کا ظہور کسی ایسے قصد کے تابع ہوتا ہے جس کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے اور سمجھنے کی کوشش سے سمجھ میں آجاتا ہے۔ یہ قصد دراصل کسی خارجی یا داخلی جذباتی تحریک کے مترادف ہے جس کے زیر اثر شاعر کی تخلیقی صلاحیت شعر کہنے کے لئے آمادہ ہوتی ہے۔ صحیح معنوں میں یہی تحریک قصد کا منبع ہے جس کے بغیر شاعر کا شعر کی طرف مائل ہونا ممکن نہیں۔

قدیم علما نے قصد و ارادہ پر جو زور دیا ہے دراصل وہ اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ تخلیق شعری میں وہ قوت فکریہ کی کارفرمائی اور تصرف کے بڑی شدت سے قائل تھے، بلکہ یہاں تک محسوس ہوتا ہے کہ ان کے نزدیک جذبات بھی افکار کی ایک غیر مرتب اور خام صورت ہیں۔ اسی وجہ سے انھوں نے جذبات و افکار میں بہت کم فرق کیا ہے، نہ شعر کو بطور خاص علم و دانش سے الگ کوئی چیز قرار دیا ہے۔ یہ درست ہے کہ انھوں نے اپنے تصورات کی علمی تشریح کچھ زیادہ نہیں کی جس سے ان کے خیالات کا یقینی جائزہ لینا مشکل ہو گیا ہے۔ مگر یہ واضح ہے کہ ان کے یہاں جذبات اور افکار کے درمیان خط فاصل کھینچنے کی کوئی واضح کوشش عمل میں نہیں آئی۔

شعر کے قدیم نقادوں میں علامہ شمس قیس کی شخصیت خاصی معروف و متعارف ہے۔ علامہ کے نزدیک شعر خود دانش ہے

جو بظاہر ایک فکری سرمایہ تخیل ہے مگر انہوں نے اس پر اکتفا نہیں کی۔ اس پر یہ اضافہ بھی کیا ہے کہ "شعر در اصل لغت دانش است و ادراک معانی بحدس صائب و اندیشہ و استدلال راست، و از روئے اصطلاح سخنے است اندیشیدہ مرتب معنوی......" انھوں نے دانش کے بعد ان سب صفات و اضافات کے ذریعے سخن یا شعر کی فکری تنظیم یا اس کی فکری بنیادوں کی اہمیت زیادہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر اس سے یہ سمجھنا صحیح نہیں کہ ان کے نزدیک شاعری میں جذبات کی اہمیت نہیں، ان کے نزدیک بھی شعر جذباتی تحریک کے بغیر ممکن نہیں ——— اسی کو انہوں نے سخن کی اصطلاح سے ظاہر کیا ہے اور یہ تقریباً وہی چیز ہے جس کو ورڈزورتھ نے واضح الفاظ میں یوں بیان کیا ہے:

> "Poetry is the Spontaneous and powerful overflow of feeling. It takes its origim front emotion remembered in tranquillity"

میں اب قدیم علماء اور ان کے تصور سے ہٹ کر اس مسئلے پر عام گفتگو کرتا ہوں اور یہ سوال کرتا ہوں کہ شعر میں کسی جذباتی تحریک کے ماتحت شاعر کا ارادہ اور قصد تسلیم بھی کر لیا جائے تو یہ بحث پھر بھی باقی رہتی ہے کہ کسی شعر پارے (پوئم) کے تخلیقی عمل اور اس کے مواد میں قصد و ارادہ کی کس حد تک گنجائش ہو سکتی ہے؟ الگزنڈر نے کہا ہے:

The poet sings as the bird sings because he must sing?

جس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعر کے اشعار اس کی جبلتوں کی پیداوار ہیں۔ وہ شعر کہنے میں اسی طرح مجبور اور "معذور" ہے جس طرح ایک پرندہ گانے پر مجبور اور مجبول (یعنی ازروئے جبلت گاتا) ہے۔ مگر کیا ہم اس حد تک الگزنڈر کے ہم خیال ہو سکتے ہیں؟ کیا ہم یہ سچ مچ تسلیم کر سکتے ہیں کہ شاعر اپنے اشعار کی تخلیق و تکمیل میں اس حد تک مجبور و معذور ہے کہ بے ساختہ اس کی زبان سے اشعار بلا قید تشریح ہو جاتے ہیں کہ کسی فکری قصد و ارادہ کو اس میں کوئی دخل ہی نہیں۔ الگزنڈر کے اس خیال کا تجزیہ تو بعد میں ہوتا رہے گا پہلے اسی طرح کا ایک اور قول دیکھ لیجیے:

"The poem is wrung from him by the subject which has excited him."

جس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعر سے اس کا موضوع زبردستی شعر نکلواتا ہے۔ یہ قول بھی سابق الذکر رائے کے مطابق ہے جس سے ماسوا اس کے کچھ ثابت نہیں ہوتا کہ کسی تحریک کے بعد "پوئم" شاعر کے دل سے بے ساختہ نکلتی رہتی ہے۔ اس میں اس عمل کی نہ قید ہی نہ گنجائش جس کو شمس قیس نے "سخن اندیشیدہ" کے پرمعنی الفاظ میں پیش کیا ہے۔ مگر کیا شعر کے تخلیقی عمل کا یہ اندازہ درست ہے؟ غالباً نہیں! شعر پارے کی تکمیل میں اندیشہ و ترتیب (یا تنظیم) کی ہر مرحلے پر ضرورت ہوتی ہے۔

اگر ہم ان سب نظریات پر نگاہ ڈالیں جو شاعری کی فضیلت کے سلسلے میں وقتاً فوقتاً مرتب ہوتے رہے ہیں تو ہمیں یہ یک نظریہ محسوس ہو جائے گا کہ شاعر کے باطن اور اس کے نفس کے مندرجہ بالا انداز ے اس تصور سے پیدا ہوئے ہیں کہ شاعری ایک شعبۂ جنون ہے یا شاعری ایک ایسا عطیہ ہے جو بعض مریض النفس یا ناقص الخلقت انسانوں کی بعض خلقی کمزوریوں کی تلافی ما فات کے طور پر انسانوں کو عطا ہو جاتا ہے۔ مگر یہ نظریات اب بہت حد تک کمزور ثابت ہو چکے ہیں کیوں کہ اگر شاعر مجذوب ہے تو پھر یہ کیسے ہوتا ہے کہ اس کے افکار اس کے سامعین اور مخاطبین کی سمجھ میں آجاتے ہیں۔

شاعری میں قصد کا سوال بڑا پیچیدہ سوال ہے۔ قصد کی ابتدا اگر غور کیا جائے تو جذباتی ہے مگر اس کی دوسری حد فکر و عمل سے وابستہ ہے۔ نہ یہ خالص جذباتی فعل ہے نہ خالص فکری عمل ہے ——— نہ محض صناعتی مظاہرہ ہے نہ محض الہام و القا ——— اس میں فوری پن بھی پایا جاتا ہے اور غور و تامل بھی ——— اس میں شعبۂ جنون بھی ہے اور کرشمۂ فرزانگی بھی یہ بڑا ہی عجیب و پیچیدہ تخلیقی عمل ہے اور نفس انسانی کی رنگا رنگ قوتوں کے مشترکہ عمل سے وجود میں آتا ہے جن میں سے بعض میں بے ساختہ پن کا عنصر غالب ہوتا ہے اور بعض میں شعوری تہذیب و ترتیب۔

شاعری کی عمارت نمایاں طور پر دو بڑے ستونوں پر قائم ہے: اوّل شاعر کے تجربات جن کو تخیل کی مدد سے شاعر ظہور میں لاتا ہے۔

دوم، شاعر کی صناعی اور کاری گری جس میں وہ مشق، تجربے، علمی استعداد اور مطالعے سے کام لیتا ہے۔

شاعر سخن آفریں بھی ہوتا ہے اور سخن سنج بھی۔ ابتدائی تحریک سخن آفرینی کی محرک ہوتی ہے۔ اس کے بعد شاعر اپنے خیال کو تکمیل تک پہنچانے کے لئے سخن سنجی سے یا فکر و ارادہ سے کام لیتا ہے۔ یہاں تک کہ الفاظ کے انتخاب اور ردوبدل میں اور ترتیب و ترکیب تک میں اس کے قصد کو دخل ہوتا ہے۔ بعض عرب شاعر سال بھر اپنے اشعار کی نوک پلک درست کرتے رہتے تھے۔ ان کی ایسی نظمیں حولیات کہلاتی ہیں۔

غرض یہ کہ شعر کا منبع الہام بھی ہو تب بھی شعور، قصد و ارادہ اور فکر کا اس کی تکمیل میں بہت بڑا حصہ ہے۔ اور وہ جو ہمارے اسلاف نے شعر کی تعریف کرتے وقت " بالقصد " کی قید لگائی تھی، بے مطلب اور بے مقصد بات نہ تھی۔

# تحقیق و تنقید

کچھ عرصے سے ہمارے تنقیدی ادب میں کچھ خلط مبحث ہو رہا ہے۔ بعض اہلِ علم کی تحریروں سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ ان کے نزدیک تحقیق و تنقید گویا دو ایسے نقطے ہیں جو کسی خط کی دو متضاد سمتوں پر واقع ہوتے ہیں اور آپس میں کبھی مل نہیں سکتے یعنی محقق و نقاد دو متضاد مشاغل کے آدمی سمجھے جانے لگے ہیں۔ محقق وہ ہے جسے تنقید سے کچھ غرض نہ ہو اور نقاد وہ ہے جو تحقیق سے بالکل بے نیاز ہو —— غرض تحقیق

و تنقید کے درمیان ایک خاص قسم کی مغائرت اور دشمنی قائم کر دی گئی ہے جس سے عجیب و غریب علمی مغالطے پیدا ہو رہے ہیں۔

مگر کیا تحقیق و تنقید میں واقعی اتنی دشمنی ہے؟ کیا محقق واقعی وہ ہے جو تنقید سے واسطہ نہ رکھتا ہو اور نقاد واقعی وہ ہے جو تحقیق سے بالکل غافل ہو جائے؟ کیا ان دونوں کا کوئی ایک بھی مشترک میدان ایسا نہیں جہاں یہ دونوں باہم مل بیٹھتے ہوں؟ یہ سوال بڑے ہی اہم ہیں اور ان کے صحیح جواب سے ہی بہت سی نظریاتی غلط فہمیاں رفع ہو سکتی ہیں۔

تحقیق کے لغوی معنی کسی شے کی "حقیقت" کا اظہار یا اس

کا اثبات ہے۔ اصطلاحاً یہ ایک ایسے طرزِ مطالعہ کا نام ہے جس میں ۔
"موجود مواد" کے صحیح یا غلط کو بعض مسلمات کی روشنی میں پرکھا جاتا
ہے۔ تاریخی تحقیق میں کسی امر واقعہ کے وقوع ... کے ہونے نہ ہونے
کی چھان بین مدنظر ہوتی ہے لیکن اب عام طور سے تاریخی تحقیق کو غلط
طور پر تنقید کی ضد سمجھ لیا گیا ہے۔ تنقید کے معنی ہیں کھوٹا کھرا پرکھنا۔
اصطلاحاً کسی موجود مواد کی خوبی یا برائی، حسن و قبح اور جمال و بدصورتی
کے متعلق چھان بین اور اس پر فیصلہ دینا نقاد کے مدِنظر ہوتا ہے۔ ایک
خاص حد تک تنقید و تحقیق کے دائرہ ہائے عمل الگ الگ ہیں مگر ایسے
دائرے بھی ہیں جن میں یہ دونوں ہم قدم اور ہم رکاب ہیں۔ لیکن یہ بحث اتنی
آسان نہیں کہ اس سے اس قدر جلد پلہ چھڑایا جا سکتا ہو۔ سوال یہ پیدا
ہوتا ہے کہ کیا تنقید کی وہ جستجو جو "موجود مواد" کے حسن و قبح کے سلسلے
میں ہوتی ہے، تحقیق سے کبھی بے نیاز ہو سکتی ہے؟

کوئی ادب پارہ اتنا مطلق اور قائم بالذات نہیں ہو سکتا کہ اس کو
اس کے مصنف کی ذات و شخصیت سے کاملاً منقطع کر کے دیکھا جا سکتا
ہو اور ظاہر ہے کہ مصنف کی ذات و شخصیت کے مسائل ان گوناگوں
واقعات سے وابستہ ہیں جن سے کسی مصنف یا شاعر کی زندگی عبارت
ہے اور یہ بھی ظاہر ہے کہ کسی مصنف یا شاعر کی حیات بھی کوئی ایسی شے
نہیں جو خلا میں معلق ہو ــــــــ شاعر بھی تو دوسرے انسانوں کی
طرح ہی دنیائے آب و گل کا مکین ہوتا ہے۔ وہ بھی تو کسی اجتماع، کسی
معاشرے کا فرد ہوتا ہے؛ وہ بھی تو تہذیبی اور اجتماعی اثرات سے اثر
پذیر ہوتا ہے؛ اس کو بھی تو کچھ ادبی روایات ورثے میں ملتی

ہیں ——— اس کو بھی تو کسی اجتماع سے مخاطب ہونا ہوتا ہے۔
——— ظاہر ہے کہ وہ آدم اول کی طرح سراپا اجنبی یا اکیلا تو نہیں کہ اس کی گفتگو صرف پہاڑوں اور خاموش وادیوں سے ہوتی ہو اور انسانوں کا کوئی گروہ اس کا مخاطب ہی نہ ہو۔ اس کے انسان ہونے ہی سے یہ لازم آتا ہے کہ وہ چند متعلقات سے وابستہ ہے جن سے اس کا فن متاثر ہوتا ہے۔ پس ایسے حالات میں شاعر اور مصنف اپنے ماحول اور گردوپیش کے مادی عوامل اور متعلقات سے کیوں کر بے نیاز رہ سکتا ہے، اور ظاہر ہے کہ یہ سب متعلقات وہ ہیں جن میں "حسن و قبح" کا سوال کم اور "تاریخی واقعیت" اور امر واقعہ کی "حقیقت" زیادہ مدِ نظر ہوتی ہے۔

یہ صحیح ہے کہ تاثراتی تنقید فی الفور پکار اٹھے گی "محتسب را درون خانہ چہ کار"، یعنی کسی نقاد کو اس بحث میں پڑنے کی کیا ضرورت ہے کہ شاعر اور مصنف کون تھا؟ کہاں پیدا ہوا تھا؟ کس کا بیٹا تھا؟ اس کے مشاغل کیا کیا تھے؟ اس نے کس کس سے محبت کی تھی؟ اس کی عاشقانہ ناکامیوں کے اسباب کیا تھے؟ اور ان ناکامیوں کے سبب بقول میر: ع

مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا

ارے صاحب جنوں ہو گیا تب کیا ہوا؟ مثلاً: ع

چلا اکبر آباد سے جس گھڑی

اجی اکبر آباد سے چلا تو کیا ہوا اور نہ چلتا تو کیا ہوتا ہمیں تو غرض ان اشعار سے ہے جو اس نے کہے۔ ان تصانیف سے

ہے جو اس نے پیش کیں۔ ہمیں تو ادب پارے کے جمالیاتی و تاثراتی حسن و قبح سے بحث ہے اور بس ——— باقی باتیں جاننے کی نقاد کو ضرورت ہی کیا ہے؟

مگر تاثراتی نقادوں کی یہ بات دیر تک چلے گی نہیں ——— اس طرح تو وہ یہ بھی جاننے کی ضرورت محسوس نہیں کریں گے کہ کوئی شاعر کس صدی کا آدمی تھا؟ کس ملک سے تعلق رکھتا تھا؟ کیا زبان بولتا تھا؟ اس کے فن کے ارتقائی مدارج کیا تھے؟ اس کی شاعری میں مدارج عمر نے کہاں تک تصرف کیا؟ یہ سب باتیں بھی تو تاریخ اور امر واقعہ سے متعلق ہیں ان سوالوں سے کوئی مکمل تنقیدی ضابطہ کس طرح گریز کر سکتا ہے؟ اصل بات یہ ہے کہ تاثراتی تنقید میں یہ انتہا پسندی جیسا کہ Rickert نے اپنی کتاب ———

"New Method of Study of Literature" میں

احتجاج کیا ہے، اس سبب سے پیدا ہوئی کہ تاریخی تنقید کے علم بر داروں نے بھی تنقید کی مٹی پلید کر رکھی تھی۔ ان کی تنقیدوں میں امر واقعہ ہی سب کچھ ہوتا تھا ——— جمالی حسن و قبح کی اہمیت ذرا بھی نہ تھی وہ مصنف کی زندگی، اس کی تصانیف کی تاریخی کہانی اور اس کے ماحول ہی سے بحث کرنے لگے تھے۔ اس کی تصانیف کی ادبی اہمیت تقریباً نظر انداز ہو گئی تھی۔ اسی لئے رکرٹ نے کہا کہ اے تاریخ کے نقادو! یہ سب باتیں درست اور ضروری سہی مگر تنقید اس کے علاوہ بھی تو بہت کچھ ہے۔ تم جو کچھ کر رہے ہو اس سے تو تنقید کی اصل غرض ہی فوت ہوئی جاتی ہے، کیوں کہ مصنف کے متعلق

امر واقعہ کی چھان بین سے بھی تو یہی غرض ہوتی ہے کہ اس کی مدد سے
ادب کی قیمت کے سمجھنے میں مدد مل سکے، لیکن یہاں تو ہر چیز موجود
ہے مگر ادب کے جمال کی بات موجود نہیں۔ یہاں تو حسن کی جستجو ہی غائب
ہوتی جارہی ہے لہذا یہ تنقید نہیں محض تاریخ ہے۔

اُردو میں ادب کے اوّلین نقاد بیشتر وہ بزرگ تھے جو ادب
کے مورخ تھے۔ مولانا آزاد مورخ پہلے تھے نقاد بعد میں تھے۔ شبلی کی
شعرالعجم تاریخ کی کتاب پہلے ہے تنقید کی کتاب بعد میں ہے۔ حالی
'مقدمہ شعر و شاعری' میں تو صرف ناقد کے روپ میں جلوہ گر ہوئے
ہیں مگر 'حیات سعدی'، 'یادگار غالب'، اور 'حیات جاوید'، میں
ان کی ناقدانہ حیثیت ضمنی ہے، سوانح نگارانہ حیثیت اصولی ہے
چناں چہ ان کتابوں میں امر واقعہ کی تحقیق ہی مقصود بالذات ہے
—— ان وجوہ سے کم و بیش پچاس سال تک تنقید اور
تاریخ نگاری تقریباً باہم یک جان رہیں اور امر واقعہ کی تحقیق کا
رجحان ہماری تنقید میں اس درجہ غالب رہا کہ اُردو کے پہلے نقاد
محقق ہی کہلائے۔ پھر اعظم گڈھ کے مصنفین اور پروفیسر شیرانی وغیرہ
نے تو ادبی مباحث کے متعلق مورخانہ جستجو کو اس درجہ اپنی توجہ کا مرکز
و محور بنا لیا کہ ہمارے ملک میں مورخانہ چھان بین ہی تحقیق کی بہترین اور
مکمل ترین صورت قرار پائی۔ ان حالات میں جب جدید تنقید نے جنم
لیا تو نقادوں کو یہ محسوس ہوا کہ مروجہ تنقید سے تنقید کا عنصر تقریباً
مفقود ہو گیا ہے، اس لئے انھوں نے سہولت کے لئے پہلے انداز
تنقید کا نام ہی تحقیق رکھ دیا اور یوں ان کے نزدیک تحقیق و تنقید

دو بالکل الگ الگ شعبہ ہائے عمل قرار پائے۔

خیر، یہ تو ہے ایک غلط فہمی یا غلط العام، مگر جیسا کہ پہلے بیان ہوا، دیکھنا تو یہ ہے کہ کیا سچ مچ تنقید و تحقیق میں اتنا فاصلہ ہے؟ اور کیا ان دونوں شعبوں کے درمیان اتنی کڑی حد فاصل قائم کی جا سکتی ہے؟ —— اب تو زمانہ وہ آگیا ہے جب خود سائنس اور ادب کے درمیان کوئی خط فاصل کھینچا نہیں جا سکتا۔ میولر نے اپنی کتاب میں کیا مزے دار بات لکھی ہے کہ جدید فزکس خصوصاً آئن شٹائن کے نظریات نے لفظ (یا حرف) "The" کو اپنی قلم رو سے بالکل خارج کر دیا ہے اور اس کی جگہ حرف "a" کو علم کی مستقل "حرف صفت" قرار دے دیا ہے۔ مراد اس سے یہ ہے کہ جہاں پہلے سائنس کو "Truth" تک پہنچنے کا دعوٰی تھا اب وہ کلی قطعیت کے اس دعوے سے دست بردار ہو رہی ہے اور سائنس کی دریافت شدہ سچائیوں کو محض ایک سچائی (A Truth) ہی قرار دیتی ہے کیوں کہ اس دریافت شدہ Truth کے علاوہ بھی تو Truth کی کئی شکلیں ہو سکتی ہیں؛ یہاں تک کہ ادبی تنقید کی ناقابل بیان ذوقی دریافتوں کو بھی غیر سائنسی نہیں کہا جا سکتا؟ پھر سائنس کی بزعم خود قطعی سچائیوں کو بھی اتنا قطعی نہیں کہا جا سکتا کہ وہ ادب کی نقیض قرار پائیں؛ اور یہ تو اب تسلیم کیا جا چکا ہے کہ تنقید بھی ایک سائنس ہی ہے۔ یہ بھی سائنس کی طرح ایک سچائی کی جوئندہ و یابندہ ہے اور یہ سچائی حسن کی تلاش اور اس کی نسبتوں اور مقداروں کی تعین سے متعلق ہے اور اس کے بھی کچھ

عقلی اصول ہیں۔ اس میں تاثر کی جابرانہ حکومت ہی حکم فرما نہیں جس کے متعلق یہ کہہ دیا جائے کہ بس مجھے تو یونہی محسوس ہوتا ہے۔ تنقید میں تاثر کا فیصلہ اگرچہ بہت کچھ ہے مگر سب کچھ نہیں۔ تاثرات کے فیصلوں میں بھی ایک اندرونی عقلی تنظیم کی ضرورت ہوتی ہے۔ قارئین کے کسی گروہ کو مطمئن کرنے کے لئے عقلی مسلمات کی ضرورت ہوتی ہوگی جن کا علم مصنف، نقاد اور معاشرے کی مشترک جائداد ہوگی اور یہی عقلی مسلمات جب تنقید کی بنیاد قرار پاجاتے ہیں تو تنقید کا عمل ایک سائنسی عمل بن جاتا ہے اور جوں ہی تنقید ایک سائنس کی حیثیت سے جلوہ گر ہو جاتی ہے، اس میں تحقیق و تجربے کے انداز خود بخود پیدا ہو جاتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ تنقید ادب میں موضوعیت (Subjectivity) بڑی ضروری چیز ہے مگر معروضیت (-objectivity) کے بغیر صحیح تنقید ادب ناممکن ہے اور اسی سے تنقید سائنس کی حدود میں داخل ہو جاتی ہے ——— ساں بوا وغیرہ نے تو تنقید کو سائنسی حقیقتوں سے اس درجہ وابستہ کر دیا تھا کہ حسن سائنس ہی کا ایک گوشہ بن کر رہ گیا تھا۔ یہ بھی ایک طرح کی انتہا پسندی تھی مگر تنقید کو سائنس سے بالکل الگ سمجھنا بھی تو سخت غلطی ہے۔

بہر حال یہ تو واضح ہے کہ ادبی تنقید کو کسی نہ کسی صورت میں سائنسی ضرور ہونا ہے اور جہاں یہ سائنسی ہوئی وہاں تحقیق کا قدم آیا۔ مثلاً ان دو نمونوں سے سوالوں ہی کو لے لیجئے :- ایک یہ کہ کسی فن یا شاعری کے ادبی درجے کی تعین میں فن کار اور شاعر کی حیات کوئی حصہ لیتی ہے یا نہیں؟ دوسرا یہ کہ اگر شاعر کا انداز بیان شاعر کی شخصیت ہی کا پرتو ہے تو اس کے انداز بیان کے صحیح ...

تجزیئے کے لئے اس کی شخصیت (کے خارجی عناصر) کو بھی زیر بحث لانا ضروری ہے یا نہیں؟

اگر ادبی قدر و قیمت کی تعین میں حیات کا کوئی حصہ ہے جیسا کہ اب ثابت ہے کر ہے، تو کسی مصنف کی ادبی تخلیقات سے رابطہ قائم کرنے کے لئے حیات کی مورخانہ تحقیق ایک بنیادی ضرورت بن جاتی ہے۔ اسی طرح اسلوب بیان کے لب و لہجے کی شناخت میں شاعر یا مصنف کی شخصیت کا سوال بھی ویسا ہی اصولی اور بنیادی سوال بن جاتا ہے جس طرح خود حیات کی مورخانہ جستجو ایک اہم جستجو ہوتی ہے۔

اردو تنقید میں تحقیق و تنقید کی مغائرت کا ایک نتیجہ یہ نکلا ہے کہ بعض اوقات شعرا اور مختلف اصناف ادب کے سلسلے میں ایسی غیر ذمہ دارانہ باتیں بیان ہو جاتی ہیں جن پر امر واقعہ کو ہنسی آتی ہے ——— مجھے یاد ہے ایک زمانے میں انگریزی کے ایک معروف استاد نے یہ فرما دیا تھا کہ غزل ایک درباری صنف ہے۔ اس میں مقطع بادشاہ کے قائم مقام ہے، باقی اشعار غزل گویا امرائے دربار ہیں کہ ہر وقت جوڑ توڑ میں لگے ہیں، اگرچہ ان کے دل آپس میں پھٹے ہوئے ہیں۔ مقطع میں شاعر ——— گویا دربار کی آخری صف میں ——— سگ دربار کی طرح بیٹھا ہے وغیرہ وغیرہ۔ غرض اس طرح غزل اور دربار کو ایک شے قرار دیا گیا بظاہر اس نظریئے کے واضع نے ذہانت اور طباعی کی بڑی چمک دکھائی ہے مگر سیاسی اور اجتماعی تاریخ کی شہادتیں اس عجیب و غریب نظریئے کا ساتھ نہیں دیتیں، اس لئے کہ بہت سے غزل گو شعرا نے غزل کے علاوہ دوسری اصناف سخن کی بھی سرپرستی کی ہے۔ مثلاً

میر تقی میر نے غزل کے علاوہ عمدہ مثنوی نگاری بھی کی ہے۔ مرزا رفیع سودا نے غزل کے علاوہ قصائد، مراثی، ہجویات بھی لکھی ہیں۔ میر درد نے باقی اصناف کی طرف سے تقریباً بے توجہی برتی اور وہ صرف غزل گو ہی تھے۔ مگر وہ درباری نہ تھے۔ پھر فارسی غزل کو لیجیے۔ فارسی غزل گوؤں میں سعدی نے کچھ دربار داری کی مگر سعدی سگ دربار کبھی نہیں ہوئے۔ یہی حال حافظ کا ہے اور شاید یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ جو شعرا سچ مچ سگ دربار بنے ان سے عموماً اچھی غزل بن ہی نہیں آئی۔ وہ لوگ قصیدہ نگاری کے مرد میدان تھے اسی میں انھوں نے داد سخنوری دی۔

ان باتوں کے ہوتے ہوئے غزل کو درباری اثرات کی پیداوار قرار دینا کیسے درست ہو سکتا ہے۔ پھر یہ دیکھیے کہ غزل کا تو مزاج ہی جلوت پسند نہیں، وہ تو خلوت دوست صنف ہے اور جن شاعروں نے اس کو جلوتوں کا ترجمان بنایا ہے انھوں نے کچھ زبردستی ہی کی ہے اور یہ زبردستی لکھنؤ میں زیادہ ہوئی شعرائے دہلی نے غزل کی خلوت پسندی اور تنہائی پسندی کا خاص خیال رکھا؛ اس لیے جو تغزل شعرائے دہلی کی غزل میں ہے وہ لکھنؤ کی غزل میں نہیں۔ ان وجوہ سے غزل کے متعلق مندرجہ بالا نظریے کی کچھ حقیقت نہیں رہ جاتی —— یہ محض اس وجہ سے ہوا کہ اس نظریے کے واضع نے تحقیق کرنے کی تکلیف گوارا نہ فرمائی۔

پھر یہ واقعہ بھی ابھی بہت پرانا نہیں ہوا۔ جب ایک فاضل نقاد نے غزل کو بے سوچے سمجھے ایک نیم وحشی صنفِ ادب قرار دے دیا تھا۔ خیر یہ تو غنیمت ہوا کہ اس خیال کی بہت جلد تردید اور خوب

اچھی طرح تردید ہوگئی ـــــــ ورنہ تنقید کو تحقیق سے جدا کر کے دیکھنے کا یہ نتیجہ تقریباً یقینی تھا کہ غزل جیسی مقبول عام صنف سخن غیر مقبول ہو جاتی۔ تنقید میں حالات و واقعات کی تحقیق کو غیر ضروری قرار دینے کا اصلی سبب تن آسانی اور سہل انگاری ہے ـــــــ اور یہ بھی کہ ان چیزوں میں محض ذوق و تاثر کو رہنما بنا لینا کافی سمجھا جاتا ہے۔

"غزل نیم وحشی" والا نظریہ بھی دراصل اسی سہل انگاری کا رہین احسان تھا جو ہمارے نقادوں میں ابھی تک پائی جاتی ہے۔ چنانچہ کسی نظریئے کو مشتہر کرنے سے پہلے پوری پوری محنت نہیں کی جاتی، بس سرسری مطالعے سے اور اکثر محض اپنے ہی تاثر کی رہنمائی میں ایسے دعوے کر دیئے جاتے ہیں جن کا نتیجہ برا نکلتا ہے، اور چونکہ تاریخ کا گہرا مطالعہ شریک حال نہیں ہوتا اس لیے اکثر وہ نظریات مغالطہ انگیز ثابت ہوتے ہیں۔

اردو ادب اور شاعری کو طبقاتی اور معاشی نظریات کی روشنی میں دیکھنے کا آج کل خاصا رواج ہے اور مجھے اعتراف ہے کہ اس مطالعے سے بعض اچھے نتائج بھی نکلے ہیں مگر بعض اوقات اس کے نتائج سے اطمینان نہیں ہوتا اور مجھے تو کبھی کبھی ایسا دکھائی دیتا ہے کہ کچھ نتائج پہلے سے (بعض دوسرے عقائد کے زیر اثر) قائم کر لئے جاتے ہیں، پھر ان کو کافی مورخانہ چھان بین کے بغیر ہی اردو ادب کے مسائل پر چسپاں کر دیا جاتا ہے ـــــــ اس سلسلے میں مریض، صحت مند، غیر صحت مند، ناسور، دکھتی رگیں وغیرہ وغیرہ کے چند الفاظ کسی مورخانہ ریاضت و تحقیق کے بغیر (اور بعض اوقات

بڑی ناانصافی سے ہر موقع و محل پر بے موقع و محل استعمال کر لئے جاتے ہیں ـــــــ اور لطف یہ کہ ان نظریات میں تضاد و تناقص بھی پیدا ہو جاتا ہے ــــــــ مثلاً کسی دور کے ادبی انحطاط کا ذمہ دار اس دور کے سیاسی اور سماجی حالات کو ٹھہرایا جاتا ہے

مگر یہ نہیں کیا جاتا کہ اس دور کی پوری سیاسی اور سماجی تاریخ کا بھی پورا مطالعہ کر لیا جائے۔ اس ادھورے مطالعے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ یکساں اسباب کا نتیجہ ایک جگہ اور ہوتا ہے، دوسری جگہ اور۔ مثلاً میر کے دور کو تہذیبی انحطاط کا بد ترین دور بیان کیا جاتا ہے

مگر یہ نہیں بتایا جاتا کہ آخری اس زوال کے زمانے میں میر اور درد جیسے بڑے شاعر کیوں نکل آئے۔ محنت سے بچنے کے لئے میر کے ذکر میں تو میر زمانے کو اچھا کہہ دیا جاتا ہے مگر بعض اوقات ایک ہی مضمون میں ان کے کسی اور معاصر کا جب تذکرہ ہوتا ہے تو وہی دور سب سے برا دور بن جاتا ہے۔ یہی حالت خواجہ میر درد، میر حسن، غالب، مومن، حالی اور اقبال کی تنقیدوں میں سراسر نظر آتی ہے ــــــــ

اور میں دیانت داری سے کہتا ہوں کہ اس طریق کار کے سبب اُردو نقاد اور تنقید دونوں کے متعلق قارئین کا اعتقاد اٹھتا جاتا ہے

ــــــــ اس کا باعث بھی یہی ہے کہ تنقید میں تحقیق کی ضرورت محسوس نہیں کی جاتی۔ نقاد صرف ذوقیات کا محکوم بن جاتا ہے اور ہر واقعہ کی تحقیق کو اپنے دائرے سے باہر کی چیز سمجھتا ہے۔

میں نے تنقید و تحقیق کی ہم آہنگی اور ہم رکابی پر زیادہ زور اس لئے دیا ہے کہ ہماری تنقید کو تحقیق کی کمی کی وجہ سے بڑا نقصان

پہنچ رہا ہے۔ نقاد اگرچہ اس سے بے نیاز نہیں ہو سکتے مگر اس سے پہلو بچانے کے مرتکب ضرور ہوتے ہیں، جس کی وجہ سے تن آسانی کی عادت بڑھ رہی ہے اور ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔زیر تنقید مصنفوں کی تصانیف کو دس دس بیس بیس مرتبہ پڑھنے ـــــ اور غور سے پڑھنے کی جو عادت مغرب کے مصنفوں میں پائی جاتی ہے۔ اس کی مثالیں ہمارے ملک میں شاذ ہیں۔ یہاں تو تصنیف صحافتی ضرورتوں کے ماتحت ہوتی ہے؛ اسی لئے سچی محنت کے آثار بہت کم پائے جاتے ہیں اور نظریات و نتائج اتنے پادر ہوا ہوتے ہیں کہ معمولی سے تجزیے کی بھی تاب نہیں لا سکتے۔ خیر وہ زمانہ تو اب گزر گیا ہے جب تاثراتی تنقید کا نیا نیا جوش اٹھا تھا اور بعض نقاد یہ تک کہنے لگے تھے کہ اجی صاحب اصل شے تو ادب پارہ ہے بس اسی پر غور کرو اسی کا تجزیہ کرو، اس سے باہر بالکل مت دیکھو۔ مصنف یا شاعر کو درمیان لانے کی کیا ضرورت ہے وہ تو خود بھی اپنی بات نہیں سمجھتا ہوگا وغیرہ وغیرہ۔ خدا کا شکر ہے کہ اب ایسی باتیں کہنے والے زیادہ نہیں رہے۔ پھر بھی اہل قلم میں یہ رجحان موجود ہے کہ وہ مصنف کی شخصیت و حیات اور اس کے ادب پاروں کے باہمی روابط کو سمجھنے کی کوشش نہیں کرتے اور اس بارے میں سہل انگاری سے کام لیتے ہیں: حالاں کہ مصنف کی زندگی کا کوئی واقعہ بھی تنقید کے نقطۂ نظر سے بے کار نہیں سمجھا جا سکتا۔ سوانح عمری سے ادب پر روشنی ڈالی جا سکتی ہے اور بعض اوقات تو سوانح عمریوں سے بلکہ مصنفوں اور شاعروں کے خطوط سے فنی تخلیقات کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ اسی طرح تہذیب اور سماج کے حقائق کا

علم بھی ادبی جائزوں کے سلسلے میں مفید بلکہ ضروری ہوتا ہے، یہاں تک کہ دوسری زبانوں کے معاصر ادیبوں کی تاریخ سے واقفیت بھی بعض اوقات ناگزیر ہو جاتی ہے ـــــــ مگر تنقید و تحقیق کو دو الگ چیزیں قرار دینے والے اس کی اہمیت نہیں سمجھتے۔

ماحصل یہ کہ تنقید میں بھی تحقیق کے کئی پہلو نکلتے ہیں اور تنقید کے لیے بھی تحقیق ایک لازمی سا عمل ہے۔ ساں بوا فن کے ساتھ فن کار کو بھی سمجھنے کی دعوت دیتا ہے۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز فن کے ساتھ قاری کے ذہن اور ماحول کو سمجھنے کی تاکید کرتا ہے۔ رابرٹسن تو اس سے بھی آگے بڑھ کر خود ناقد کو بھی اس میں لے آتا ہے اور اس کی نفسیات شناسی کو ضروری قرار دیتا ہے۔ طاں ساری اجتماعی تہذیب کے مطالعے کو اہمیت دیتا ہے اور ہربٹ میولر کے نزدیک تو زمانے کی مجموعی فکری روح کی شناخت بھی ضروریاتِ تنقید میں شامل ہے غرض کوئی سچی تنقید تحقیق سے آنکھ نہیں چرا سکتی اور صرف تاریخ ہی نہیں، حیاتِ انسانی کی پوری تاریخ اس کی لپیٹ میں آتی ہے یہیں پہنچ کر تحقیق و تنقید ہم معنی سے الفاظ بن جاتے ہیں؛ کم از کم دونوں کی باہمی بے تعلقی کا دعویٰ غلط ہی ثابت ہوتا ہے۔

"آپ کیوں شعر کہنا چاہتے ہیں؟ اگر نوجوان اس کا یہ جواب دے کہ میرے پاس کہنے کے لیے اہم چیزیں ہیں، اور میں انھیں کہنا چاہتا ہوں تو وہ شاعر نہیں ہے، لیکن اگر وہ یہ جواب دے کہ میں لفظوں کے ارد گرد رہ کر یہ سننا چاہتا ہوں کہ

وہ کیا کہہ رہے ہیں تو کہا جا سکتا ہے کہ شاید
وہ شاعر بن جائے

——— آڈن

——— اور الفاظ بھی تو اپنی ایک تاریخ رکھتے
ہیں۔ سماجی اور تہذیبی ——— پھر کیا کوئی نقاد ان کی تحقیق سے
بے نیاز ہو سکتا ہے؟

---

# تنقید اور نفسیات

کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کی تعین کے لئے اس کی نوعیت کا بیان بڑی اہم بات ہے۔ نوعیت کا یہ سوال براہ راست نفسیات تک جا پہنچتا ہے ——— یعنی ان مخفی نفسی و ذہنی کیفیات تک جن کی تحریک سے یا جن کے ماحول میں کوئی ادبی تخلیق انگڑائی لیتی ہے۔ کہنے کو تو تنقید کا نفسیاتی دبستان الگ بھی موجود ہے جس سے یہ شبہ ہو سکتا ہے کہ شاید کوئی ایسی تنقید بھی موجود ہے جس میں نفسیاتی عنصر سرے سے موجود ہی نہ ہو، مگر الگ نفسیاتی دبستان کی موجودگی سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہے کہ عرف عام میں جو تنقیدیں غیر نفسیاتی کہلاتی ہیں ان سے نفسیات یکسر خارج ہے:

قمری کا طوق حلقۂ بیرون در ہے آج

مثلاً یہ دیکھئے کہ ارسطو اور افلاطون دونوں کا ادب و تنقید میں نقطۂ نظر اپنا اپنا ہے ——— ارسطو ان نفسیاتی عوامل پر زور دیتا ہے جن کے تحت کوئی ادیب ٹریجڈی یا المیہ لکھنے پر مجبور ہو جاتا ہے مگر افلاطون ادیب کی نفسی کیفیت کے تذکرے سے ہٹ کر ادبی شاہکاروں کی مخفی نفسی لہروں کا جائزہ لینا ضروری خیال کرتا ہے!

اس سے صاف ظاہر ہے کہ افلاطون اور ارسطو دونوں الگ الگ راہوں پر چلنے کے باوجود کسی نہ کسی طرح نفسیات کے الجھیڑے میں پھنس ہی جاتے ہیں ——— وجہ اس کی ظاہر ہے کہ ہر ادب پارہ اس کے مصنف کے وجود کا تابع ہوتا ہے اور کسی ادب پارے کا تصور ——— مصنف کے بغیر ممکن ہی نہیں ——— عام زندگی میں بھی جب کبھی کسی فرد کا سوال سامنے آتا ہے تو اس کے ذہنی ماحول کا سوال خود بخود سامنے آتا ہے۔ آپ لاکھ اس سے دور رہنے کی کوشش کیجئے اور بھلا نام بھی نہ لیجئے تب بھی مصنف کے نفسی عوامل کی بحث دخیل ہو کر ہی رہتی ہے!

تو مپندار کہ ایں قصہ بخود می گویم
گوش نزدیک لبم آر کہ آوازے ہست

شاید اس کی واضح تر مثال مشرقی یا عربی تنقید ہے۔ عام طور سے یہ خیال کیا جاتا ہے کہ مشرقی یا عربی تنقید ادب پارے کے خارجی محاسن سے سروکار رکھتی ہے اور اس کے داخلی حسن یا داخلی عوامل سے بحث نہیں کرتی۔ عمومی لحاظ سے یہ کچھ غلط بھی نہیں مگر اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیئے کہ عرب نقاد اپنی تنقیدوں میں داخلیات سے بالکل آنکھیں بند کر لیتے تھے ——— عربی تنقید کے چار بڑے ستون ہیں: جاحظ، ابن قتیبہ، ابن رشیق، قدامہ بن جعفر ——— اگر ان ناموں میں اضافہ کرنا ہو تو ثعالبی کو بھی شامل کر لیجئے۔ ان سب کی تنقیدی کتابوں میں مصنف کے مخصوص ذہنی ماحول کا

حوالہ بالعموم شامل ہے۔ ابن قتیبہ اور جاحظ خاص طور سے نفسی عوامل کا رشتہ تخلیق سے قائم کرتے ہیں ——— جب یہ روایت فارسی اور اردو میں پہنچی تو ان زبانوں میں بھی تنقید کرنے والوں نے "تعنیف را مصنف نیکو کند بیاں" کہہ کر اس بات کا عموماً اعتراف کیا کہ تصنیف کی داخلی تاریخ کا اولین ماہر و شناسا خود مصنف ہی ہو سکتا ہے جو ان اندرونی ہیجانات سے براہ راست باخبر ہوتا ہے جن کے دباؤ سے اس کی تصنیف وجود میں آئی ——— یہ موقع تفصیل کا نہیں مگر اجمالاً ابو الفضل، شیر خاں لودھی اور میر تقی میر کی تنقیدیں اپنی خارجیت کے باوجود داخلیات کے اعتراف سے خالی نہیں ہوتیں؛ خصوصاً ابو الفضل کے تنقیدی شذرات مثلاً "تحفۃ العراقین" اور "حدیقہ حکیم سنائی" کے بارے میں ان کے نوٹ ہمارے مدعا یا دعوے کے ثبوت کے لیے کافی ہوں گے۔

میں نے عربی فارسی تنقید کا تذکرہ اس لئے کیا ہے کہ یہ تنقید اپنی انتہا پسندانہ خارجی سطحیت کے لئے بدنام ہے مگر اس میں بھی داخلیت کسی نہ کسی طرح دخیل ہو ہی جاتی ہے اس سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ نفسیاتی دبستان کے نقادوں کے خیالات کیا ہوں گے اور وہ نفسیات کو تنقیدی عمل میں کس حد تک شریک گردانتے ہوں گے۔

اب میں اسی بحث کو ایک اور زاویے سے اٹھاتا ہوں۔ انگریز شاعر اور نقاد ورڈز ورتھ اپنے بعض غیر معتدل خیالات کے لئے بدنام ہے اس لئے کہ اس کے ہاں شاعری اور تنقید بعض اوقات ایک متحدہ عمل کا درجہ اختیار کر لیتے ہیں؛ اسی لئے میتھو آرنلڈ نے اس کو لوکا

بھی تھا، مگر ورڈز ورتھ کو یہ فضیلت ضرور حاصل ہے کہ اس نے تخلیقی عمل کے محرکات کی دیانت دارانہ جستجو کی اور ہمیں بہت سے قیمتی اصول بتا گیا۔ اس نے اپنے "Lyrical Ballads" کے ۱۸۰۰ء والے ایڈیشن کے دیباچے میں شاعری اور شاعر کے باہمی روابط سے متعلق نتیجہ خیز بحث چھیڑی ہے ——— اور شاعر کے متعلق کہا ہے کہ "وہ ایک انسان ہے جو انسانوں سے خطاب کرتا ہے ——— مگر نفسِ انسانی کے متعلق اس کا علم اور انسانوں سے بدرجہا زیادہ ہوتا ہے" ——— اب شاعری کے سلسلے میں نفس انسانی کی اس بحث سے تنقیدی مطالعے کے نفسیاتی عناصر کی جستجو پیدا ہوئی اور وہاں ختم ہوئی جہاں اب رچرڈز نے اسے پہنچا دیا ہے ——— اور پھر ورڈز ورتھ کا یہ خیال کہ شاعری کے لئے فطری زبان کی ضرورت ہوتی ہے، یہ چیز بھی تو بالآخر نفسی محرکات کے سرچشموں سے جا ملتی ہے ——— زبان بھی تو ذہن انسانی کی ترجمان ہے! اسی لئے یونانیوں نے اور بعد میں عربوں نے ذہن کا نام ہی نفس ناطقہ رکھ دیا تھا۔

اب وہ نفسی کیفیات جن کے زیر اثر ادب و فن کی کوئی تخلیق نمود حاصل کرتی ہے، مختلف ہوتی ہیں اور ان کے متعلق نفسیات کے مختلف دبستانوں کے بیانات مختلف ہیں۔ فرائڈ کے مدرسۂ تحقیق کے خیالات فن اور اعصابی و نفسی کیفیت کے باہمی رشتے کے بارے میں خاص ہیں اور ینگیوں کے اپنے۔ مگر دونوں گروہ شاعری اور فن کی نفسیات کے متعلق بڑی حد تک مشترک راستوں پر چلتے ہیں۔ اس کے زیر اثر عام طور سے یہ خیال مقبول ہو گیا ہے کہ فن کار اعصاب زدہ، نفسی طور پر

مرلیض اور سوجھ بوجھ کے لحاظ سے غیر متوازن شخص ہوتا ہے اور فن اسی مرض کی علامت ہے۔

شاعری کے بارے میں آج ہی نہیں قدیم زمانے سے یہ خیال چلا آتا ہے کہ یہ جنون کی ایک قسم ہے اور مرض ہے۔ اگرچہ شاعری کو "جزوے است از پیغمبری" میں کہنے والے بھی بے شمار ہو گزرے ہیں۔ خیر، یہ تو پرانی بات ہے: جدید زمانے میں شاعری اور فن کی نفسی توجیہ زیادہ باضابطہ انداز میں کی گئی ہے۔ اس سلسلے میں دو مضمونوں کا خاص حوالہ دیا جا سکتا ہے۔ ایک تو ایڈمنڈ ولسن کے مضمون "The Wound and the Bow" کا۔ اس میں یہ خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ سوفوکلیز کی تمثیل فلقطیطس دراصل ایک فن کار کی تمثیل ہے۔ یہ کردار ایک جزیرے میں جلا وطنی کی زندگی گزارنے پر مجبور ہو جاتا ہے وہ ایک بدبودار ناسور میں مبتلا ہوتا ہے اس لئے ایک جزیرے میں اچھوتوں کی طرح دن گزارتا ہے۔ اس اثنا میں یونانیوں کو طراجنہ کی لڑائی پیش آ جاتی ہے اور انھیں فلقطیطس کی جادو والی تلوار کی ضرورت آ پڑتی ہے؛ چنانچہ اس کی خاطر وہ اسے ڈھونڈھ نکالتے ہیں اور اس کی تلوار سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔

اس تمثیل سے یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ فن ایک مرض ہے مگر دوسری طرف درد کی دوا بھی ہے۔

اے متاعِ درد در بازار جاں انداختہ
گوہرِ ہر سود در جیبِ زیاں انداختہ

اس موضوع پر دوسرا مضمون لایونل ٹرلنگ کا ہے A rtand

Neurosis - اس میں شاعروں اور فن کاروں کے فن اور نفسیات کے رشتوں کا سراغ لگانے کی کوشش کی گئی ہے۔ مگر ٹرلنگ نے تو یہ سلسلہ بہت دور تک پہنچا دیا ہے اور لکھا ہے کہ صرف شاعر اور ادیب ہی نہیں بلکہ دوسرے صنائع اور فنون والوں کی فنی کامیابی و ناکامیابی، ذہانت و غباوت اور ان کے خاص کم و کیف اسی عصابیت کا نتیجہ ہوتے ہیں؛

یا ہر کمال اندکے آشفتگی خوش است
ہر چند عقل کل شدہ‌ئے بے جنوں مباش

گویا یہ مرض، یا یہ اعصابیت ہی درپردہ جوہر کمال یا متاع ہنر کی ذمہ دار ہے۔ سعدی نے اہل طریقت کے متعلق لکھا تھا "بظاہر پراگندہ و بباطن جمع" ——— ان نفسی عوامل کے ضمن میں اسی کو الٹ کر یوں کہا جا سکتا ہے؛ بظاہر جمع و بباطن پراگندہ ——— اگرچہ میر نے اپنی حالت یوں بیان کی ہے؛

انداز سے ہے پیدا سب کچھ خبر ہے اس کو
گو میرے سر و پا ظاہر ہے بے خبر سا

تو حالت جب یہ ہوئی کہ تخلیقی آرٹ ہی نہیں بلکہ ہر وہ شے جو نظر و فکر کی محتاج ہے، ایک طرح کا درد، ایک طرح کا عارضہ ہے (درد دل جمع کیئے کتنے تو دیوان کیا) تو اس میں کیا شبہ رہ جاتا ہے کہ تنقید کو اپنے جائزے، تجزیے اور تحقیق میں نفسی محرکات یا پس منظر کا لحاظ رکھنے کے بغیر کوئی چارہ نہیں۔ جب جنون اور فن کا رشتہ مستقل ازلی ابدی ہے تو ناقد کی کیا مجال ہے کہ اپنے آپ کو ناقد کہے اور نفسیاتی اسباب کی سراغ رسانی نہ کرے ——— گویا یہ سلسلۂ جنوں جس طرح شاعر

وفن کار کے معاملے میں دامن ابد سے وابستہ ہے، اسی طرح خود ناقد کے دامن سے بھی وابستہ ہے۔ بقول میر:

جب سے ناموس جنوں گردن بندھا ہے تب سے میر
جیب جاں وابستۂ زنجیر تا داماں ہوا

تنقید میں نفسیات کے استعمال کا ایک اہم پہلو مصنفوں اور فن کاروں کے نفسیاتی تجزیے سے متعلق ہے اور اس سلسلے میں کئی سوال سامنے آتے ہیں۔ مثال کے طور پر فانی کو لیجیے، اس کے کلام کے مطالعے میں کئی سوال ابھریں گے۔ مثلاً یہ سوال کہ فانی کی شاعری سے فانی کی نفسیات کا جائزہ کس طرح لیا جائے؟ یا یہ سوال کہ فانی نے زندگی کو چھوڑ کر موت کو کیوں اپنا محبوب مقصد قرار دے لیا تھا؟ ان کی شاعری سے اس امر کا سراغ کہ بچپن یا لڑکپن میں آرزوؤں اور امیدوں کی شکست کی کیا کیا صورتیں پیدا ہوئیں؟ وغیرہ وغیرہ ——— مگر یہ فانی پر ہی موقوف نہیں، دوسرے شاعروں کے متعلق بھی یہ طریق بحث قابلِ عمل ہے۔ خود میر تقی کی شاعری سے ان کے اپنے نفسی کوائف کا سراغ لگایا جا سکتا ہے اور ان کی نامرادیوں کے واقعات کے تاریخی بیانات سے تائیدی مواد حاصل کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح غالب و اقبال۔ رحمانی چغتائی اور فیض سبھی کو اس تجزیے کا تختۂ مشق بنایا جا سکتا ہے۔

تنقید میں اس قسم کے نفسیاتی تجزیے سے ضروری نہیں کہ ہمیشہ صحیح نتائج ہی برآمد ہوں مگر اس میں کچھ شک نہیں کہ اکثر یہ نفسیاتی طریقہ فن اور فن کار دونوں کے سمجھنے میں مدد دیتا ہے شاعری سے شاعر تک اور شاعر سے اس کی شاعری تک نفسیاتی تنقید دونوں طرف چلتی ہے اور خوب چلتی ہے کسی

خاص مصنف کے محبوب الفاظ، اس کے مخصوص استعارے، اس کے پسندیدہ تکیہ ہائے کلام جن کو وہ باربار دہراتا ہے۔ اس کے باطنی کوائف کا عکس ہوں گے۔ انہی الفاظ و استعارات کو اس کے نفس کی کلیدوں کا درجہ حاصل ہوتا ہے اور انہی سے مصنف کی باطنی دنیا کے ہزاروں راز معلوم کئے جا سکتے ہیں ـــــــ الفاظ اسی طرح ہیں جس طرح انسان کے چہرے پر آنکھیں ہوتی ہیں کہ خاموش ہیں مگر اندرونی جذبات کے سارے نہیں تو اکثر راز ان سے فاش ہو کر رہتے ہیں ؎

چشم خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے
سرمہ تو کہوے کہ دود شعلۂ آواز ہے

اور چشم خوباں پر ہی کیا موقوف ہے۔ ہر آنکھ باطنی دنیا کے غرفے کا کام دیتی ہے اور اس کے اندر سے وہ سب مناظر آشکارا ہو کر رہتے ہیں جو یوں سامنے نہیں آتے۔ شبلی کے تکیہ ہائے کلام اور محبوب الفاظ (غور کرو، عجیب راز ہے، نکتہ وغیرہ) اور اس کے استعاروں کا مخصوص رنگ (اچانک پن، طراری، ہیجانی کیفیت وغیرہ) اور اس نوع کے لاتعداد خارجی خصائص شبلی کی نفسی حالتوں کا راز آشکارا کرتے ہیں ـــــــ پھر ان کو اکرام کے "غالب نامہ" کے ساتھ ملا کر پڑھیئے تو نفسیاتی مطالعے کی اہمیت خود بخود واضح ہو جاتی ہے۔ البتہ یہ ضرور کہنا پڑتا ہے کہ اس معاملے میں احتیاط لازمی شے ہے۔ نفسیاتی طرز جستجو ایک آزمائشی اور تجرباتی چیز ہے ـــــــ یہ ہو سکتا ہے کہ محقق کی کوشش ہی بے اصول اور خام ہو اور اس کے

سبب سے اس کے نتیجے بھی غلط ہوں ــــــ بعض لوگ اس
نفسیاتی تجزیے کو خواہ مخواہ مضحکہ خیز بنا دیتے ہیں ــــــ اقبال
کے تصور شاہین کو ان کے لڑکپن کے شوق پتنگ بازی سے جا ملانا اچھا
خاصا لطیفہ ہے ــــــ اقبال کے یہاں شاہین کے تصور کے
کے ماخذ ہمیں اچھی طرح معلوم ہیں، ان کو لاشعور میں جا ڈھونڈھنا نفسیات
کو کچھ زیادہ ہی کھینچنے کے برابر ہے ــــــ یہ شاہین کا اصل تصور
صوفی شاعروں کے یہاں خصوصاً حافظ کے یہاں موجود ہے۔ اقبال
نے اس کی شکل بدل دی ہے۔

خلاصہ یہ کہ تنقید کے لئے نفسیاتی تجزیے کی اہمیت تسلیم شدہ
ہے۔ کلام سے سوانح عمری تک، اور سوانح عمری سے کلام تک
دونوں راستے اس کے ذریعے طے کئے جا سکتے ہیں ؎

تحقیق حال ما ز نگہ می تواں نمود
ما شرح حال خویش بہ سیما نوشتہ ایم

انگریزی میں ایڈمنڈ ولسن نے اس تنقیدی طریقے کے کامیاب
تجربے کئے ہیں۔ خصوصیت سے ڈکنز کے ابتدائی حالات زندگی کے
اثرات کو اس کے قصوں کے ساتھ بلا اس کے اہم کرداروں کے ساتھ
اچھی طرح منطبق کیا ہے اور یہ بتایا ہے کہ لڑکپن کے واقعات نے
ڈکنز کی شخصیت اور آرٹ دونوں کو ڈھالنے میں کتنا حصہ لیا۔

تصنیف سے مصنف کے کردار کا اندازہ لگانا قدرے مشکل تجربہ
ہے۔ اس سے بعض اوقات خطرناک حد تک غلط نتائج نکلتے ہیں
ہیملٹ سے خود شیکسپیر کا کردار وضع کرنا کتنا مغالطہ انگیز ہوگا۔

البتہ یہ صحیح ہے کہ بعض لکھنے والے "گفتہ آید در حدیث دیگراں" پر عمل کیا کرتے ہیں۔ لیلیٰ کے خطوط کی سرگزشتیں ایک خاص حد تک قاضی عبدالغفار کی اپنی زندگی کے نقوش ہیں ــــــ مگر یہ اصول ہر جگہ صادق نہیں آتا ــــــ مثلاً شاعری کی ہر صنف میں اور ہر شاعر کی شاعری میں خیالات و افکار تو اپنے ہی ہوں گے مگر شخصی کردار کے جسم پر وہ قبا ضروری نہیں کہ چست ہی بیٹھے جو کلام سے تیار ہوتی ہے عرب شاعر نے جب یہ کہا تھا: ؎

وما الدھر الا من رواۃ قصائدی

اذا قلت شعراً فاصبح الدھر منشدا

تو گویا اُس نے اپنے کردار کو وسیع ترین انسانی اور کائناتی کردار میں ڈھال کر ذاتی تشخص کی حدوں کو بالکل مٹا دیا تھا ــــــ ایسی شاعری سے ذاتی کردار کی قماش تیار کرنا کوئی آسان کام نہیں۔

پھر اس کا ایک اور پہلو بھی ہے۔ ظہوری فارسی کے تجمل پسند دلبستان شاعری کا ایک اہم رکن ہے۔ غالب بھی اس کے تجمل اور شان سے مرعوب تھے: ؎

ہوں ظہوری کے مقابل میں خفائی غالب

اپنے دعوے پہ یہ حجت ہے کہ مشہور نہیں

اور اگرچہ سچے جذبات کے اعتبار سے کجا غالب کجا ظہوری مگر پھر بھی غالب کی تجمل پسندی ظہوری کو خراج تحسین پیش کرنے پہ مجبور ہوئی۔ غرض ظہوری بڑا شاعر تھا اور اس کی بڑائی علی العموم تسلیم ہوئی مگر اس کے خلوص کی گواہی دینے میں بڑی ہچکچاہٹ محسوس ہوتی

ہے چناں چہ اس نے جب یہ کہا؛

در محبت آنچہ می گوئیم اوّل می کنیم
پارۂ بیش است از گفتار ما کردار ما

تو یقین سے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ سچ مچ اس کا کردار اس کی گفتار یا شاعرانہ دعوے کے مطابق ہے۔ یا اس کی یہ بات کہ؛

در محبت آنچہ می گوئیم اوّل می کنیم

واقعہ میں اعتماد کے لائق ہے یا نہیں، اس کی قسم کون کھا سکتا ہے۔

اس سے یہ ظاہر ہوا کہ کلام سے یا شاعرانہ دعووٗں کی بنا پر سوانح یا اس سے بھی زیادہ کسی ادیب کے نفس تک پہنچنے کا طریقہ مفید ہونے کو مفید ہی ہوتا ہے مگر ضروری نہیں کہ ہمیشہ صحیح ہو۔ حقیقت یہ معلوم ہوتی ہے کہ اس باب میں ہر مزاج مختلف خصائص رکھتا ہے۔ بعض لوگ اپنی شاعری اور فن پر اپنی خلوت کے دروازے بند کئے رکھتے ہیں اور ان کے برعکس بعض جو کچھ کہتے ہیں اپنی اپنی خلوت کے اسرار بیان کر رہے ہوتے ہیں یہ سب فطرت کے اپنے اپنے احوال اور ہر مزاج کے اپنے اپنے رنگ ہوتے ہیں، خصوصاً اہلِ فن کی طبع و مزاج کی بوالعجبیوں کی شرح تو اظہار و بیان کے کسی سانچے میں سما ہی نہیں سکتی۔ ہر ایک کا مزاج اپنا اپنا اور ہر ایک کی فطرت اپنی اپنی ——— رنگا رنگیوں کے یہ تضاد طلسم و نیرنگ کے عجائبات تک جا پہنچتے ہیں؛ ؎

خندہ و گریۂ عشاق ز جائے دگر است
می سرائیم بہ شب و وقتِ سحر می مویم

ان میں وہ بھی ہیں جو سب کچھ کہیں گے مگر اپنے متعلق خاموش رہیں گے اور وہ بھی جو اپنے سوا کسی کی طرف آنکھ اٹھا کر بھی نہ دیکھیں گے۔ میرہی کو لیجیے، ان کا ریختہ اپنے ہی سخن کا پردہ اور ان کا فن اپنے ہی من کا جلوہ ہے۔ کہتے ہیں دوستوفسکی کے سب ناول اس کی اپنی ہی سرگزشت ہیں اور طالسطائے کا "War and Place" تو مسلم طور پر اس کی اپنی ہی زندگی کا ایک باب ہے، مگر سب شاعروں اور ادیبوں کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ عمر بھر وہ اپنی ہی تصویریں بنایا کئے: ؎

عکس و شخص اس آئنے میں جلوہ فرما ہو گئے
ہم نے دیکھا ان کے تئیں ہم اس میں پیدا ہو گئے (درد)

یہ بات ہمیشہ صادر نہیں ہوتی۔ ان باتوں سے اتنا ہی ظاہر ہوتا ہے کہ ادب پاروں سے کسی مصنف کی اپنی نفسیات پر روشنی پڑ سکتی ہے۔ اور نفسیاتی تنقید کی پہچان یہ ہوگی کہ کوئی نقاد انسانی نفسیات سے کسی حد تک باخبر تھا، کیوں کہ بالآخر ادب کی اہم بنیاد ڈرائڈن کے قول کے مطابق انسان شناسی ہی تو ہے:

"The function of literature is to provide a just and live y image of human nature".

وما الدھر الا من رواۃ قصائدی
اذا قلت شعرا اصبح الدھر منشدا

غیر شخصی ادب ——— ناول کہانی، ڈراما وغیرہ کے متعلق تو یہ واضح ہے کہ ان میں ادیب کی نفسیات کا سراغ لگانا خاصا پیچیدہ

اور غیر یقینی عمل ہے، اگر چہ:

خوش تر آں باشد کہ سرّ دلبراں
گفتہ آید در حدیث دیگراں

یعنی شخصی احساسات کا غیر شخصی طرز بیان بھی غیر شخصی الواح کے شاملات میں ہے۔ پنجابی کا ایک مصرع اسی حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے!

منی روؤے یاراں نوں لے لے نام بھراواں دے

پھر بھی غیر شخصی الواح میں مصنف کی نفسیات کی نشاندہی کا عمل پیچیدگی سے خالی نہیں۔ پریم چند کے ناول اور کہانیاں اس کے نظریات کی ترجمان تو ہیں مگر فرائڈ اور ینگ کے اکتشافات کی روشنی میں ان سے اس کے لاشعور اور تحت الشعور کی بگڑی ہوئی آرزوؤں کے مرتب نقشے بنائے بھی جا سکتے ہیں۔ یہ یقینی نہیں بلکہ جو مصنف خود علم نفسیات کو اپنے ناولوں، افسانوں میں استعمال میں لاتے ہیں۔ (ممتاز مفتی، قرۃ العین حیدر، حجاب امتیاز) ان کے متعلق بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ان کے ناولوں اور کہانیوں کے اندر سے ان کی اپنی سرشت لازماً رونمائی کرتی ہے ——— اس کے برعکس شخصی الواح کی بات مختلف ہے ——— رومانی شاعری یا رومانی افسانوی ادب میں مصنف کی اپنی ذات بڑی شدت سے دخیل ہوتی ہے ———
یہ علی العموم بڑی حد تک مصنف کی اپنی ہی سرشت کا تار و پود ہوتا ہے جو اس کی شاعری کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس سے شاعر کی سرشت کے پیچ و خم کا حال معلوم کرنا مشکل نہیں۔ مثلاً غزل سے یا

غزلیہ نظموں سے، جن میں داخلیت بنیادی عنصر ہے، شاعر کی قامت اور نفسی وجود کا حال معلوم کرنا نسبتاً آسان ہے ـــــــ مگر اس میں بھی تجربے کا سو فی صدی کامیاب ہو جانا ضروری نہیں۔

ہماری غزل کی شاعری میں اتنا تنوع ہے کہ بعض اوقات اس کی حدیں ساری شاعری پر محیط ہو جاتی ہیں ـــــــ اس لیے گذشتہ پیراگراف کے نتائج ساری غزلیہ شاعری پر بھی منطبق نہیں ہوتے یعنی ہر غزل مصنف کی ترجمان نہیں ہو سکتی؛ مثلاً لکھنؤ کی غزل کا بیشتر حصہ انفرادی نفسیات سے زیادہ اجتماعی نفسیات کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس میں مصنف کی شخصی ذات کم سے کم ظاہر ہوتی ہے ـــــــ

اسی طرح اس کے بالعکس ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ مثنویات میں سب مثنویاں تو نہیں مگر بعض مثنویاں مصنفوں کی سرشت یعنی گہرے نفسی رجحانات کی ترجمان ہیں۔ میر اثر کی 'خواب و خیال'، سراج اورنگ آبادی کی 'بوستان خیال'، دونوں نفسیاتی مطالعے کا عجیب و غریب موضوع بن سکتی ہیں۔ سراج کی مثنوی کے موضوع میں عجیب ذہنی تضاد ہے اس کو پڑھ کر صاف صاف معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کے شعور و لاشعور میں زبردست کشمکش جاری ہے۔ مثنوی کا شعوری اخلاقی سبق؛

الٰہی بتوں سے مرا دل چھڑا

اس کی غیر شعوری آرزو سے (جو سراپا جنسی معلوم ہوتی ہے) ٹکرا رہا ہے اور مصنف کے اندر کے راز خوب ظاہر کر رہا ہے۔ ادھر حالی کی آرزو دیکھیے: ؎

یارب طلب وصل ہو یا ہو طرب وصل
جس دن کہ یہ دونوں نہ ہوں وہ دن نہ دکھانا

غالب کا یہ خیال کہ "رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے"
ان دونوں صورتوں میں شعور و لاشعور کے درمیان ایک تطابق
پایا جاتا ہے جو خود ایک نفسی کیفیت کا غماز ہے، مگر سراج
اورنگ آبادی کے یہاں نمود، حقیقت سے ٹکرا رہی ہے۔ یہ طرح
کے مقابلے میں میر اثر کی مثنوی "خواب و خیال" اور نواب مرزا شوق
کی مثنویوں کا راستہ بالکل صاف ہے۔ ان میں نمود و حقیقت کا
تضاد نہیں۔ ہاں یہ صحیح ہے کہ "خواب و خیال" میں بالآخر وہی
نمائش (آنچہ می نمائی ہستی، کی ضد) سامنے آتی ہے۔ مگر انہوں
نے عاشق کی نفسیات کے پردے اچھی طرح ہٹائے ہیں اور انا لیلیٰ
کے نفسیاتی مسئلے کو خوبی سے پیش کیا ہے۔ میر اثر اردو فارسی شاعری
میں غالباً منفرد شاعر ہیں جن کے ہاں عاشق کے نفسیاتی تضاد کو
نمایاں کیا گیا ہے یعنی یہ کہ ہر مجنوں کہنے کو تو کسی لیلیٰ کے حسن کا شیدا
ہوتا ہوگا مگر دراصل اپنے آپ ہی کو لیلیٰ تصور کرتا ہے ——
میر اثر کو شکایت یہ ہے کہ ہر عاشق اپنے معشوق سے گلہ مند رہتا
ہے کہ وہ اسے جوابی طور پر چاہتا کیوں نہیں —— مگر یہ
نہیں سوچا کہ شاید معشوق کو اس کی طرف طبعی رغبت ہی نہ ہو؛
بدصورتی کے سبب یا بدوضعی کے باعث یا طبعی ذوق کے
مطابق نہ ہونے کی وجہ سے۔ بعض بدصورت لوگ عمر بھر حسین
معشوقوں کے درپے رہتے ہیں —— شاید اس زعم میں

کہ ہم لیلیٰ ہیں اور طرف ثانی کو مجنوں ہونا ہی چاہیے ـــــــ غالب
نے تو حقیقت کو تسلیم کر لیا تھا ؎

غافل ان مہ طلعتوں کے واسطے
چاہنے والا بھی اچھا چاہیے

مگر عام عاشق اس غلط فہمی میں مبتلا رہتے ہیں کہ ہم صرف محبت
کئے جانے کے لئے پیدا کئے گئے ہیں ـــــــ غرض وہ دنیا کو
بچشم نرگس دیکھتے ہیں ـــــــ میر اثر نے یہ بہت اچھا نکتہ اٹھایا
ہے۔ اس کے علاوہ عشق اور جنس کی وحدت کو تسلیم کرتے ہوئے
موجودہ جنسیاتی مشرب کی بڑی حد تک پیش روی کی ہے۔ اس مثنوی
سے خود مصنف کے جنسی اور نفسی مذاق کا حال بھی معلوم ہو جاتا ہے،
خواہ ظاہر میں پردہ رکھنے کی کوشش کی ہے ؎

تو نظر باز نہ ورنہ تغافل نگہ است
تو سخن فہم نہ ورنہ خموشی سخن است

ا ـــــــ اور میر کی مثنویاں تو ان کے نفسی اور شخصی رجحانات
و میلانات کی تفصیلی حد تک عکاسی کرتی ہیں۔ شخصی سوانحی جزئیات
نگاری کی ان کو خاص عادت ہے اور گہرے نفسیاتی غبار خود بخود
پھیل کر ان کی شاعری میں اپنی تہیں جماتے جاتے ہیں۔ ایک غزل میں
اپنے اس رجحان کی طرف اشارہ بھی کیا ہے ! ؎

اس پردے میں غم دل کہتا ہے میر اپنا
کیا شعر و شاعری ہے یارو شعار عاشق؟

اس رجحان کے باعث ان کی مثنویاں سوانحی اور نفسیاتی

مواد سے مالا مال ہیں۔ باقی شاعروں کی مثنویاں نسبتاً بنجر ہیں۔ یہی حال دوسری اصناف کا بھی ہے (کم و بیش)! اگرچہ تنقید کے نفسیاتی طریقوں کا استعمال ہر جگہ کچھ نہ کچھ مفید ہی رہتا ہے! اس مضمون میں جدید ادب کے متعلق تفصیل میں جانا اس لئے ضروری ہے کہ نیا شاعر شعور و لاشعور میں رابطۂ اتصال پیدا کرنے کا مدعی بھی ہے اور اس پر عامل بھی، اس لئے اس کے کلام کا نفسیاتی تجزیہ بالکل قدرتی طریق کار ہوگا، خصوصاً مقصدی شاعری میں (ترقی پسند ادیبوں کی شاعری میں) شعور و لاشعور کے تضاد عجب لطف دیتے ہیں ——————

اور میں جب کبھی اپنے دوست اور محبوب شاعر فیض کے اس مصرعے کو پڑھتا ہوں:

تجھ سے بھی دل فریب ہیں غم روزگار کے

تو مجھے اپنے اس دوست کی معصوم ادائے خود فراموشی بڑا مزا دے جاتی ہے۔ دراصل یہ سب کہنے کی باتیں ہیں، روزگار کے غم کب دل فریب ہوئے؟ وہ تو دل گداز اور جاں گسل ہی ہوتے ہیں! البتہ محبت کے غم ہر حال میں دل فریب و دلکش ہوتے ہیں اور سدا ایسے ہی رہیں گے ——— یہ تو ایک دلکش فریب نفس ہے جو انسان کبھی کبھی اپنے عقائد کو دے جاتا ہے۔ یہ حقیقت سے چشم پوشی ہے میر تو اس مجازی طرز تشبیہ سے بھی ناخوش تھے جو قدما نے محض تفنن کے لئے اختیار کر رکھی تھی۔ لب معشوق کو یاقوت سے یا گل برگ سے تشبیہ دینے کا کچھ ایسا رواج ہوا کہ سبھی لب کو لعل یا گل برگ کہنے لگے ——— مگر میر کو یہ شیریں اور خوش رنگ جھوٹ پسند نہ آیا؛

ہر چند بر سبیل تفنن ہی کیوں نہ ہو

اور یہ غم روزگار کو غم عشق سے دلفریب تر کہنے والی ادا تو صرف ایک پیرایۂ ادا ہے ورنہ شاعر کا لاشعور بلکہ شعور کی قدرے آزاد حالت اس کی تائید کہاں کر سکتی ہے؟

غرض نئے ادیبوں کی شاعری کا مطالعہ نفسیات کے کھوجی کے لئے توقعات سے لبریز میدان تحقیق ہے۔

آخر میں یہ انتباہ بھی شاید بے محل نہ ہوگا کہ تنقید میں محض نفسیاتی طریق کار ہی کو مستند ترین اور واحد طریق کار سمجھ لینا غلطی ہے ——— تنقید ایک مرکب اور پیچیدہ تجزیاتی اور تحقیقی عمل ہے ——— اس کے راستے متعدد ہیں اور جتنے ہیں سب اپنی اپنی جگہ درست ہیں، اسی لئے ایک اچھا ناقد سبھی شاہراہوں پر نظر رکھتا ہے کیوں کہ اسے معلوم ہے کہ کسی ایک شاہ راہ پر چلنے سے بعض اوقات منزل دور سے دور تر ہو جاتی ہے۔ وہ جانتا ہے کہ انسانی ذہانت وطبیعت کی نیرنگیوں کی نہ کوئی حد ہے نہ حساب، لہذا چشم تنقید کو مے خانۂ نیرنگ ہونا چاہئے اور اس آنکھ کو جمال معنی کی تلاش میں ہر سو نگراں رہنا چاہئے: ؎

ذرہ ذرہ ساغرِ مے خانۂ نیرنگ ہے
گردش مجنوں بہ چشمک ہائے لیلیٰ آشنا

تنقید میں جس طرح نفسیات کا طریق جستجو نتیجہ خیز ہے، اسی طرح عمرانی اجتماعی طریق تحقیق بھی مفید ہے ——— اسی طرح تنقید کے سائنسی طریقے ——— اور تنقید کے جمالیاتی انداز ———

ایک ناقد سبھی پر نظر رکھے تو کام چلتا ہے ورنہ لغزش کا ہر ہر سے خطرہ ہے۔

ہے رنگ لالہ و گل و نسریں جدا جدا
ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے
یعنی بہ حسب گردش پیمانۂ صفات
عارف ہمیشہ مست مئے ذات چاہیے

# رومانیت کیا ہے؟

——— اور جب ہم اپنی لغات الفنون کی ترتیب کے دوران ،
رومانیت کی اصطلاح پر پہنچے تو اپنی بے چارگی کا گہرا احساس ہوا
معلوم ہوا کہ یہ لفظ جتنا دل خوش کن ہے تشریح کے لحاظ سے اتنا
سہل نہیں۔ لغات اور فرہنگ، اصطلاحات کے سائیکلو پیڈیا اور تنقید
کی کتابیں ——— ایک ایک اور سب کی سب الگ الگ کہانی سنا رہی
ہیں ——— اردو لغات الفنون کے مرتبین کو یہ بھی احساس تھا کہ رومانیت
کا ایک دبستان خاص اگرچہ مغربی ادب سے متعلق ہے تاہم رومانیت کا لفظ ایک خاص مزاج
اور خاص طرز احساس کی بھی تو نمائندگی کرتا ہے۔ لہذا یہ بھی معلوم ہونا چاہیئے کہ ہمارے اپنے
ادیبوں میں یہ نمائندگی کن کن لفظوں نے کی۔ یہ جاننا ہمارے لیے اس وجہ سے بھی ضروری
تھا کہ ہماری لغات الفنون زبان اردو میں لکھی جا رہی تھی ———
اور ظاہر ہے کہ اس زبان کی تعمیر میں فارسی وغیرہ نے بھی حصّہ لیا
ہے۔ پس لازم ہوا کہ یہ معلوم ہو کہ اردو فارسی شاعری میں رومانیت
کیا کیا شکلیں اختیار کرتی رہی۔

اگر فیصلہ گوئٹے پر چھوڑ دیا جائے تو اس کی رائے میں رومانیت
ایک مرض ہے۔ اس کے نزدیک تخلیقی عمل یا مزاج کی یہ کوئی صحت

مند صورت نہیں ۔ گوئٹے نے صاف صاف کہہ دیا کہ رومانی مسلک
مریضانہ مسلک ہے اور یہ بھی کہ اچھا ادب پارہ ہمیشہ وہ ہو گا جو
کلاسیکیت کے اصولوں کی پیروی کرے گا، لیکن نابغہ ہستیوں کی
یہ ایک کوتاہی ازل سے چلی آتی ہے کہ وہ خود تضاد کے بیمار ہوتے ہیں ۔
گوئٹے نے کم سے کم دو کتابیں ایسی لکھی ہیں جن میں شدید رومانیت
موجود ہے اور ان کا شمار عظیم کتابوں میں ہوتا ہے : اوّل "ورتھر
کے غم " دوم 'فاؤسٹ'، گویا یہ شاہکار یا تو رومانی ادب سے
خارج ہوئے یا ان کو بڑی کتابوں میں شمار نہ ہونا چاہیئے ؟
لیکن ایسا نہیں یہ دونوں مسلم طور پر بڑی کتابیں ہیں بہرحال
رومانیت کے صحیح مفہوم نیز اس کے کیف وکم کی تعیین اور شناخت میں
اتنی دشواریاں ہیں کہ بڑے بڑے نابغہ نقاد بھی لڑکھڑا جاتے ہیں اور آج ہم رومانیت
کے متعلق اگر کوئی معین بات کہنا چاہیں تو یہی کہہ سکتے ہیں کہ رومانیت کے معنی رومانیت ہیں ۔
البتہ دُور دُور کی حد قائم کی جا سکتی ہے اور اس مضمون کی
حد بھی یہی ہے ۔

رومانیت کا ایک ڈھیلا سا مطلب یہ ہے کہ یہ ایک ایسے
اسلوب اظہار یا انداز احساس کا اظہار کرتی ہے جس میں فکر کے
مقابلے میں تخیل کی گرفت مضبوط ہو ۔ رسم و روایت کی تقلید سے آزادی
خیالات کو سیلاب کی طرح جدھر ان کا رخ ہو آزادی سے بہنے دیا
جائے ۔ یوں ہر انسان کے مزاج میں کچھ نہ کچھ رومانیت ضرور
ہوتی ہے ۔ ہر انسان اپنے لئے ایک خیالی دنیا بناتا ہے اور اندر
ہی اندر اس کی تکمیل کا آرزومند رہتا ہے ۔ اس کے پورا نہ ہونے

سے مغموم و متفکر ہوتا ہے اور اس کے حصول میں ذرا سی کامیابی سے بھی مسرور ہو جاتا ہے۔

اتنی رومانیت ہر انسان میں ہوتی ہے ——— آرزوؤں کی خیالی دنیا، مگر ہر رومانی تخیل ضروری نہیں کہ تخلیقی بھی ہو۔ اس کا کیف وکم بھی دیکھا ہوتا ہے۔ اہل ادب وفن کی فطرت میں رومانیت کا زور اور جوش ہوتا ہے۔ رومانی تخیل کی تعریف یا تشریح لافونتین نے یہ کی ہے:

"یہ دن کے سہانے خواب ہوتے ہیں۔ ان خوابوں کا تجربہ کرنے والے وہ بھی ہوتے ہیں جن کی نیم مدہوشیاں حکمت کا نشہ لئے ہوتی ہیں اور وہ بھی جو احمقوں کی جنت کے پاس ہوتے ہیں ——— مگر یہ خواب بڑے سہانے اور بڑے ہی شیریں ہوتے ہیں۔ اسے سراب کہئے یا فریب خیال ——— ہم اس کی رو میں بہہ جاتے ہیں ہم اپنی ہستی کو کچھ زیادہ ہی سمجھنے لگتے ہیں۔ ہمیں اپنا ستارہ کچھ زیادہ ہی چمکتا دکھائی دیتا ہے ——— اور ہم سمجھنے لگتے ہیں کہ دنیا کی ہر قیمتی اور ہر حسین شے ہمارے لئے بنی ہے اور بس ہماری ہی ہے"

دراصل اس بہشت غفلت کی تہہ میں حقائق کی تلخیوں سے گریز کی خواہش کارفرما ہے ——— گریز کی یہ خواہش شیریں اور سہانے خوابوں کی شکل اختیار کرتی ہے اور رسمیات کی اس دنیا سے دور جا کر شوق بے قیدی اور ذوق آزادی کو جنم دیتی ہے

——بعض رومانی مزاجوں کے معاملے یہ ذوق آوارہ گردی ہرزہ گردی کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ بعض رومانی مزاج ادیب عجائبات کے شائق ہوتے ہیں اور بچوں کی مانند تخیل کے تماشا ملنے میں محفوظ و مسرور رہتے ہیں——روسو کے ایک خط کے یہ فقرے اس کے تخیل یا آرزو کی کتنی اچھی تصویر کھینچتے ہیں:

"میں اپنے خوابوں میں مگن رہنا چاہتا ہوں
آزادی سے فارغ البالی سے——اس طرح کہ میرا
دل تخیل کے گل گشت میں بے روک ٹوک پھرے
میری انتہائی خوشی اس میں ہے کہ میں بے غم پھرتا رہوں
تنہا——دور درختوں میں، چٹانوں پر
——تاکہ میں آزادی سے جو چاہوں سوچوں، یعنی
ضابطے اور رسم کی ہر قید سے آزاد——بالکل آزاد"

یہ تحریر روسو کی ہے۔ اس کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا تخیل تہذیب کی پر تکلف زندگی سے گریزاں تھا۔ اسی وجہ سے اس نے بدویانہ سادگی یا ابتدائی وضع زندگی—— (Primit vism) کو اپنا محبوب تصور بنا لیا تھا،——
......بلکہ اس بدویت کو ایک حکیمانہ اسلوب کی حیثیت دے رکھی تھی۔ چنانچہ اس نے لکھا:

"قطار اندر قطار——درختوں کے جھنڈ——
میں ان کے اندر کھو جاتا تھا——اور اس عالم
بے خودی میں مجھے آغاز فطرت کے وہ صبح و شام نظر آجاتے

تھے جو انسانی تاریخ کا قابلِ فخر حصہ ہیں۔"

روسو اس لئے فطرت کا عاشق تھا کہ اسے اس کے اندر وہ تصویریں نظر آتی تھیں جن کے چہرے ابن آدم کے غلط کار ہاتھوں سے مسخ نہیں ہوئے تھے اور جن کو انسان کی انگلیوں نے تہذیب کے فریب کارانہ ہتھیاروں سے بگاڑ کر رکھ نہیں دیا تھا ـــــــــ فطرت سے روسو کی محبت کا اصلی راز یہی تھا۔

فطرت کی گود میں سر رکھ دینے کی اس آرزو نے روسو کو مصنوعی تہذیب کے ہر رنگ محل کی شکست و ریخت پر آمادہ کیا اور انھی جذبوں کے تحت ہر مصنوعی قید سے آزادی اور ہر قسم کی خیالی، ذہنی۔ اور جذباتی آوارگی کو اپنانے پر مجبور کیا۔ اسی ذہنی آوارگی کا نام بعض لوگوں نے فطری بے ساختہ پن رکھا ہے۔ مطلب اس کا بھی یہی ہے کہ خیال ہر قسم کی قید سے آزاد ہو۔ شلر نے بھی اسی انداز میں خوابوں کی وادی کا انکشاف کیا تھا اور خوابوں کی وہ وادی یونان کا حسین ملک تھا ـــــــــ شیلے کی رومانیت ادب کے علاوہ سیاسی آزادی اور اجتماعی اصلاح کی شکل میں نمودار ہوئی۔ ورڈزورتھ اور بعد میں رسکن نے حسن فطرت میں اپنے خوابوں کی دنیا کی تصویریں دیکھیں۔

بعض لوگوں نے رومانی طبائع کی اس خصوصیت کا نام "nostalgia" رکھا ہے لیکن اگر اس اصطلاح کو روا رکھ لیا جائے تب بھی اس کے معنی ہوئے وطن اصلی کی یاد میں خوش گوار سی اداسی۔

روسو نے ایک مرتبہ لکھا تھا:

"میں کسی خاص مدعائے نظر کے بغیر شوق کی آگ میں جل

رہا ہوں "

انگلستان میں خالص فطرت پرستی اور شوقِ ماوراء الفطرت کے درمیان ایک زمانہ ایسا بھی آیا جس میں خدا پرستی کا ایک خالص رنگ نمودار ہوا۔ اس کا سب سے بڑا نمائندہ شیفٹسبری تھا، جس کی فکر میں جدید فطرت پرستی کے رنگ اور قدیم روایاتی اور لذتی عناصر کا اجتماع تھا۔ خدا پرستی کا یہ انداز مظاہر فطرت کو خدا کی صفات کا مظہر قرار دیتا تھا اور اس خیال سے انکار کرتا تھا کہ خدا صرف معجزے کی گئی قوت سے نمودار ہوتا ہے، جیسا کہ پرانی روایت سمجھتی تھی۔ خدا پرستی کی تحریک یہ بھی کہتی تھی کہ انسان فطرۃً خیر ہے اور فطرت بھی فیاض و مہربان اور حسین و جمیل ہے۔ فطرت پرستی کے مسلک نے بالآخر اس نتیجے تک پہنچایا کہ خدا، انسان اور فطرت انتہا میں ایک ہی روح مطلق ہیں ——— بلکہ ایک مرحلہ ایسا بھی آیا کہ خدا کی الگ ذات کا تصور ہی غائب ہو گیا اور وجودی صوفیوں کی طرح ان لوگوں کا مسلک بھی یہ قرار پایا کہ فطرت اور خدا میں کوئی فرق نہیں۔

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

روسو کے زمانے تک عام روحانی نشاط غم کے تعیش میں بڑا مزہ لیتے تھے۔ روسو نے غم اور فکر مندی اور خوف کے خلاف آواز بلند کی۔ وہ بے ضرورت تواضع اور انکسار کو بھی خلاف فطرت فعل خیال کرتا تھا جو اس عقیدے سے پیدا ہوتی ہے کہ انسان برا ہے اور گنہ گار ہے۔

روسو تو انسان کی ازلی گنہ گاری کا بھی قائل نہ تھا اس کا خیال یہ تھا کہ گنہ اور برائی انسان میں باہر سے داخل ہوتی ہے ——

اس کے تحت وہ سارا بوجھ معاشرے پر ڈالتا ہے۔ اس لئے وہ یہ عقیدہ بھی رکھتا تھا کہ دنیا میں خیر اور شر نہیں، بلکہ یوں ہے کہ فطرت خیر ہے اور اس کا بگاڑ شر۔ اور یہ شر سوسائٹی کے راستے سے آتا ہے۔ بگاڑ اور برائی کا آغاز اس وقت ہوا جب انسان نے نیچر اور نیچرل حالت کو ترک کر دیا۔

روسو فرد کے خیر محض ہونے کے قائل تو تھا ہی ——

اس میں وہ اتنی دور چلا گیا کہ انسان کے باطن کی اس کشمکش کا بھی منکر ہو گیا جو عام خیال کے مطابق ضمیر انسانی کو برانگیختہ و بیدار کرتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ یہ کشمکش بھی معاشرے کی پیدا کردہ ہے۔ معاشرے کی اصلاح کیجئے تو انسان کا من خوبصورتی توازن اور سکون سے اسی وقت بہرہ ور ہو جائے گا۔

اس کی رائے ہے کہ سوسائٹی عام آدمیوں کو بگاڑ دیتی ہے مگر کچھ لوگ (ارواح پاک) ایسے بھی ہوتے ہیں جن کو سوسائٹی بگاڑ نہیں سکتی۔ یہ لوگ عام ہجوم سے مختلف، ان سے ممتاز اور عوام کے لئے ناقابل فہم ہوتے ہیں۔ ایسے لوگ سب سے الگ

، سب سے جدا اور سب سے ممتاز ہوتے ہیں ——

غریب الدیار اور ناآشنائے عصر۔

روحانی حسن اور نیکی کا یہ پیوند خاصا تشریح طلب ہے ——

روسو کا اعتقاد یہ تھا کہ حسین ارواح کا ہر کام نیکی میں شامل ہے۔

یہ تخیل دراصل عیسائیوں کے عقیدۂ ازلی گنہ گاری کا جواب ہے یا اس کی تضحیک ہے۔ مگر ارواح پاک کا تصور اس لحاظ سے عجیب و غریب ہے کہ اس میں روح پاک کا حامل خود کو خود ہی بہترین انسان تصور کرنے لگتا ہے اور جسطرح عیسوی مسلک میں تواضع وانکسار کی خرابیاں ہیں۔ روح پاک کے تصور میں پندار اور غرور و برتری کا عنصر شامل ہو جاتا ہے۔

روسو کے رومانی تخیل میں انفرادیت بغاوت کی سرحدوں کو چھو لیتی ہے۔ اس کے نظام میں ابلیس ایک اہم رومانی کردار ہے لیکن بغاوت کے اس تصور میں یہ خاص بات ہے کہ اس باغی کو رحم دل بھی ضرور ہونا چاہیئے۔ وہ باغی نظام کا ہے۔ انسان کا تو ہم درد ہی ہے اس رومانی تخیل میں ہم دردی ہر اس شخص کے ساتھ بھی ہے جسے سوسائٹی نفرت کی نگاہ سے دیکھتی ہے ——— پھر یہ بھی ہے کہ اس نظر سے خواہ ذاتی کردار میں کوئی شخص کیسا ہی کیوں نہ ہو لیکن اگر وہ دوسروں کے لئے قربانی کرتا ہے تو وہ اچھا آدمی ہے ——— کیوں کہ یہ شخص دل کا اچھا ہے۔

نیکی کے اس تصور کو وکٹر ہیوگو نے سب سے زیادہ ابھارا لیکن سب رومانیوں کی اہم ترین خصوصیت نیکی نہیں، شوق بے تاب ہے۔ وہ بے کراں آرزو جس کی تسکین کبھی نہیں ہو سکتی وہ شعلۂ بے باک جو کبھی بجھ نہیں سکتا ——— ولیم بلیک نے کہا تھا:

"افراط شوق حکمت کے ایوان تک لے جاتی ہے"

اسی افراط، اسی بے کراں آرزو کا نتیجہ ہے کہ بے اعتدالی رومانیت کی ایک صفت قرار پائی۔ روسو ایک طرف انسان کی اخلاقی سہل انگاری میں اعتقاد رکھتا تھا اور دوسری طرف انسان کی فطری نیکی میں ـــــ مگر یہ اخلاقی سہل انگاری دراصل اس ریاکاری اور نمائش گری کے خلاف تھی جو اس کے زمانے میں ایک فیشن بن چکی تھی۔

روسو نے جبلتوں کو بے لگام آزادی دی۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ تو ہونا ہی چاہیئے تھا کہ وہ بالکل وقتی ہیجانات کا غلام بن گیا ـــــ طبیعت کا یہ تلون ـــــ ہوا کے ہر جھونکے سے اثر قبول کر لینے کا میلان ماسوا اس کے کیا ہو سکتا تھا کہ وہ زندگی کے ہر قاعدہ و نظام سے آزاد ہو گیا ـــــ چنانچہ باہر کا کوئی قانون، ضمیر کی کوئی آواز کسی فعل سے مانع نہ رہی ـــــ کیوں کہ وہ خواہشوں کی آزادی پر ایمان رکھتا تھا نہ کہ محض حصول آرزو پر۔ اس معاملے میں وہ طبعاً مردوں سے زیادہ عورتوں سے مشابہت رکھتا تھا کیوں کہ عورتیں مردوں کے مقابلے میں اپنے جذبات سے زیادہ مغلوب ہوتی ہیں ـــــ ان کی عقل بھی ان کے جذبات کے تابع فرمان ہوتی ہے۔

جذبات کی یہ حکمرانی اور موڈ کا یہ تلون عام رومانیوں کا شیوہ اور بے اخلاقی و بے قیدی کا یہ ذوق ان کا محبوب مسلک ہے۔

روسو کے اخلاقی تفکر میں ایک اور بنیادی شے یہ ہے کہ روح پاک یا روح جمال کا ہر فعل درست ہوتا ہے مگر کسی کوشش

سے نہیں بلکہ بے ساختہ طور پر ——— یہ روح جمیل کوئی باشعور یا زندہ چیز نہیں وہ نیچر کی ایک شکل اور روپ ہے جو روح جمیل کے اندر حلول کئے ہوئے ہے۔

بہر صورت رومانیت میں تخیل کی آزادی ایک اہم عنصر ہے۔ رومانیت مروجہ اخلاقیت سے گریزاں ہے لیکن اس کی اپنی ایک اخلاقیت ہے۔ غایت کے اعتبار سے تو رومانی اخلاقیت شفقت خلق کے گرد مرکوز ہے، لیکن عملی لحاظ سے اور بہت سی صورتیں ہیں۔ اس کی سب سے بڑی صورت خود پسندی اور انا لیلیٰ ہے، جس کی وجہ سے فرد افراط اشتہا میں مبتلا ہو جاتا ہے خواہش اور آرزو کی بے کرانی ——— گوئٹے کے کرداروں میں اس اشتہا کی تین قسمیں نمایاں ہیں: شیفتگی علم کے لئے 'فاؤسٹ'، شہوانی شدت کے لئے 'ورتھر'، اور شغف استیلا کے لئے 'گوئٹز' ——— یہ بھی یاد رہے کہ یہ شخصی کردار قومی سطح پر اقوام کے نمائندہ کردار بھی بنائے جا سکتے ہیں۔

تخیل پرست رومانی عموماً انہیں میلانات کی نمائندگی کرتے ہیں ——— مگر خیالی جذباتیوں کی اور قسمیں بھی ہیں۔ لطیف المزاج اور شدید ——— بعض اوقات ایک ہی شخص میں یہ دونوں رنگ جمع ہو جاتے ہیں۔ مثلاً روسو میں لطیف المزاجی اور شدت کا خاص اجتماع تھا۔

ایک تربیت یافتہ مزاج کی آرزوئیں شدید تو ہوتی ہیں مگر تہذیب یافتہ ہوتی ہیں۔ یہی تو وہ چیز ہے جو اسے غیر تربیت یافتہ

رومانی مزاج سے مختلف بناتی ہے۔ بے ترتیب رومانی غیر مہذب بے تابی کا اظہار کرتا ہے، مکروہ افعال کا ارتکاب کرتا ہے، ایک مہذب رومانی آرزومندی کے اس جنون کے باوجود قربانی کرتا ہے اور اپنی آرزومندی کو ایک مہذب مسلک کے درجے تک پہنچا کر اس میں ترک و طہارت کی ایک صورت پیدا کر لیتا ہے۔

اب تک جو کچھ لکھا گیا ہے اس کے باوجود اور اس کے علاوہ بھی رومانیت کے چند مفہوم بتائے گئے ہیں مثلاً رومانیت کل کے مقابلے میں آج کی آواز ہے۔ کل کی آواز کا اصطلاحی نام کلاسیکیت ہے لیکن یہ مفہوم بھی زیادہ دور تک ہمارا ساتھ نہیں دیتا

وکٹر ہیوگو رومانیت کا "Grotesque" (عجیب الخلقت) کے ساتھ رشتہ جوڑتا ہے، لیکن یہ صفت یا یہ کیفیت بعض اوقات کلاسیکیت کے نمائندہ ادب میں بھی مل جاتی ہے اور وکٹر ہیوگو بعد میں اس تعریف سے خود بھی غیر مطمئن ہو گیا تھا اور اس خیال پر آ گیا تھا کہ رومانیت وسعت مشرب اور آزادی کے راستے سے ادب میں داخل ہوتی ہے، مگر یہاں پھر یہ کہا جا سکتا ہے کہ آزادہ روی اور وسیع المشربی رومانی ادب کا ایک عنصر تو ہو سکتا ہے لیکن اس سے مخصوص نہیں۔

بعض لوگوں کا یہ خیال ہے کہ ادب میں انانی عنصر کا غلبہ رومانیت کی ایک علامت ہے یہ بھی اگرچہ کامل طور پر ٹھیک بیٹھنے والی بات نہیں پھر بھی ماننا پڑے گا کہ حد سے بڑھی ہوئی خودنگری شاعر یا یا فن کار کو اس توازن اور اعتدال سے دور لے جاتی ہے جو عقل

سے پیدا شدہ اندرونی سلیقے کی پیداوار ہوا کرتی ہے۔

رومانیت کی تشریح کرتے ہوئے وفورِ جذبات پر عام طور سے زور دیا جاتا ہے ——— عقلی اور فکری انداز نظر کے مقابلے میں جذباتی اور احساساتی رجحان کے غلبے کو رومانی رجحان سمجھا جاتا ہے۔

والٹر پیٹر کا خیال ہے کہ حسن اور ندرت و غرابت کے امتزاج سے رومانی عنصر ابھرتا ہے

ابر کرومبی کے خیال میں رومانیت کلاسیکیت کی ضد نہیں، حقیقت پسندی کی ضد ہے اور داخلیت اس کا وصف خاص ہے۔

رومانیت کے سلسلے میں جو پریشان خیالی ہے اس کی مزید تفصیل کی گنجائش نہیں۔ خلاصہ یہ ہے کہ رومانیت کی اصطلاح کلاسیکیت اور حقیقت پسندی دونوں کے مقابلے میں پیش کی جاتی ہے رومانی ادیب اپنے جذبے اور وجدان کو ہر دوسری چیز پر ترجیح دیتا ہے اسلوب اور خیالات دونوں میں اس کی روش تقلید کے مقابلے میں آزادی اور روایت کی پیروی سے زیادہ بغاوت اور جدت کا میلان رکھتی ہے۔ رومانی ادیب حال سے زیادہ ماضی یا مستقبل سے دلچسپی رکھتا ہے۔ حقائقِ واقعی سے زیادہ خوش آئند تخیلات اور خوابوں کی اور عجائبات و طلسمات سے بھری ہوئی فضاؤں کی مصوری کرتا ہے۔ دوپہر کی چمک اور ہر چیز کو صاف صاف دکھلانے والی روشنی کے مقابلے میں دھندلے افق اور چاندنی اور اندھیرے کی ملی جلی کیفیت اُسے خوش آئند معلوم ہوتی ہے ——— طبیعت کی بے قراری اور ذوق و شوق کی شدت رومانی مزاج کے خصائص

میں سے ہے۔

اردو فارسی مصطلحات میں آشفتگی، شوریدگی اور جذب و جنون، مندرجہ بالا صفات کے قریب قریب ہیں۔ بیدل نے کہا تھا:؎

با ہر کمال اندکے آشفتگی خوش است
ہرچند عقل کل شدۂ بے جنوں مباش

صوفی شاعروں میں مولانا روم اور عراقی اور فارسی گویان ہند میں عرفی اور غالب ——— اور ہمارے شعرائے اردو میں میر اور غالب اسی آشفتگی کے نمائندہ شاعر ہیں۔ لیکن اردو فارسی شاعری میں آشفتگی کی روایت اور اس کی رنگا رنگ شکلوں کی تفصیل مستقل مضمون کی متقاضی ہے۔

---

# خیال و تخیل

خیال و تخیل ——— یہ دو بنیادی الفاظ ہیں جن کے ذکر سے فن اور ادب کی کوئی بحث خالی نہیں ہو سکتی ——— مگر تمام مطلق حقائق کی طرح اس کی صحیح یا جامع مانع تعریف آج تک نہیں ہوئی ——— تاہم ہر دوسری حقیقت کی طرح ان الفاظ کی تحدید ناگزیر ہے ——— کیوں کہ اس کے بغیر ہم ادب و فن کی تنقید کو ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھا سکتے۔

پہلے تخیل کی پرانی تعریف! ——— قدما کے نزدیک حواس کی دو قسمیں ہیں: ظاہری اور باطنی۔ ظاہری حواس عام طور پر معلوم ہونے کی وجہ سے محتاج بیان نہیں، باطنی البتہ قابل ذکر ہیں اور وہ یہ ہیں۔
(۱) حس مشترک (۲) خیال (۳) وہم (۴) حافظہ (۵) متصرفہ

——— حس مشترک ایک لوح دماغی ہے جس پر حواس ظاہری کے جملہ محسوسات عکس انداز ہوتے رہتے ہیں۔ اسی قوت کے ذریعے نفس (Mind) کو خارجی دنیا کا علم حاصل ہوتا رہتا ہے۔ یہ علم اول درجے میں شعور کہلاتا ہے اور یہ شعور جب مستقل ہو جاتا ہے تو اس کی تکرار سے تصورات پیدا ہوتے ہیں ——— یہی تصورات جب نسبت

اور تجربہ و عمل کے دائرے میں آتے ہیں تو تصدیقات کہلاتے ہیں۔ بہر حال جو محسوسات حس مشترک میں جمع ہو جاتے ہیں ان میں خیال کی قوت ترتیب و تنظیم کرتی ہے اور کسی خارجی تحریک سے بوقت ضرورت حافظے کی مدد سے ان کا اعادہ کر کے ان میں اپنی "تنظیم" یا ترمیم داضافہ کرتی ہے، تصورات کو نئی شکلوں میں بدلتی ہے مگر ایسی شکلوں میں جو دنیا کی جانی پہچانی شکلیں ہیں، اس قوت کی ایک اور شاخ بھی ہے، وہم کی قوت جو ایسی ہی شکلیں تیار کرتی ہے جو نہ صرف یہ ہی نہیں بالکل انوکھی ہوتی ہیں اور دنیا میں کہیں نہیں ملتیں۔ انہیں انوکھی شکلوں کی ایجاد قوت وہم کا کام ہے۔ ورڈز ورتھ نے اپنے تنقیدی دیباچوں میں Imagination اور Fancy کی جو تعریف کی ہے وہ مندرجہ بالا تعریف کے نزدیک ہے اگرچہ اس سے بالکل مطابقت نہیں رکھتی۔ عام طور پر بے احتیاطی سے ان تصدیقات کو بھی خیال کہہ دیا جاتا ہے جو قوت متفکرہ کی قطع و برید کے بعد معقولات کا درجہ حاصل کر لیتی ہیں ——— مگر شاید ان کے لئے صحیح لفظ معقولات یا افکار ہو گا، خیالات نہ ہو گا، کیونکہ فکر خیال نہیں ہو سکتا، اگرچہ بعض خیالات فکر کے درجے تک پہنچ سکتے ہیں۔

یہیں سے معانی فکریہ اور معانی شاعرانہ کی تقسیم پیدا ہوئی۔ ہر چند کہ یہ کڑی حد بندی زیادہ دیر تک چل نہیں سکتی، پھر بھی معانی فکریہ اور شاعرانہ کی تقسیم فائدے سے خالی نہیں۔ معانی فکریہ وہ حقائق ہوں گے جن کا علم خواہ کسی طریقے سے حاصل ہوا ہو۔ ان کی تصدیق منطق سے ہو سکتی ہو اور ان کا مقصود معلومات یقینی کا ابلاغ یا اثبات ہو، ان کا طریق اظہار معین اور واضح استدلال پر مبنی ہوتا ہے۔

معانیٔ شاعرانہ سے مراد وہ خیالی معانی ہیں جو اپنے ساتھ کوئی زائد کیفیت بھی لائیں ——— خواہ وہ محسوس ہوں یا کوائف قلبی سے تعلق رکھتے ہوں ——— یہ زائد کیفیت پیدا کرنا خیال کا کام ہے ——— ضروری نہیں کہ معانیٔ شاعرانہ ہر حال میں منطقی اور سائنسی حقائق و مسلمات کے مطابق ہوں ——— ان کی بعض شکلیں باور کرانی پڑتی ہیں۔ اپنی ذات میں یقینی قابل تسلیم نہیں ہوتیں اگرچہ ہر موقع پر یہ ضروری نہیں تاہم رنگ آمیزی خیال کا وہ فائق حق ہے جو اس سے کسی حال میں چھینا نہیں جا سکتا۔ خیال چاہے تو سادہ ہے اور چاہے تو تصویر کی شکل نئے رنگ روپ کے ساتھ پیش کرے۔ زائد کیفیت سے مراد زائد مواد نہیں جیسا کہ عام طور سے سمجھا جاتا ہے۔ زائد کیفیت بغیر زائد مواد کے بھی ممکن ہے۔ زائد کیفیت اس جذباتی آمیزش کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے جو اظہار کی محرک ہوتی ہے مثلاً اس شعر میں دیکھئے:

دل کہ یک قطرۂ خوں نہیں ہے بیش
ایک عالم کے سر بلا لایا

اس شعر کا سارا مواد بنیادی ہے۔ رنگ آمیزی کی کوشش اس میں بہت کم ہے ——— تشبیہ نہیں، استعارہ نہیں، مجاز مرسل نہیں، کنایہ نہیں۔ سب سچائیاں ایسی ہیں جو عقلی بلکہ سائنسی معیار سے بھی ثابت شدہ ہو سکتی ہیں۔ مگر شعر میں سائنسی سچائی کے سے زائد کیفیت پائی جاتی ہے۔ یہ اسی جذباتی آمیزش کا نتیجہ ہے جو خیال کو

اُبھارتی ہے (یہ بحث آگے پھر آتی ہے)۔

یہ تو تھا خیال کے متعلق پرانا اندازِ بحث۔ ایڈلین کے نزدیک خیال ایسی قوت کا نام ہے جس کے ذریعے شاعر (ادیب) خوبصورت، نادر، محیر العقول اور عظیم وجلیل اشیا کو موثر طریق سے پیش کرتا ہے قوتِ خیال کا کام ایڈلین کی رائے میں یہ ہے کہ وہ انسانی افعال کے متعلق خام مواد (محسوسات) میں سے حسبِ ضرورت مناسب جزئیات کا انتخاب کرتی ہے۔ قوت خیال کا خاصہ یہ ہے کہ وہ اصل تصویر پر کوئی زائد کیفیت بڑھا دیتی ہے ــــــــ اور محسوسات کو نئے روپ میں پیش کرتی ہے۔

یہ نیا روپ اصل سے زیادہ موثر ہوتا ہے۔ کیوں؟ اس لئے کہ شاعر یا ادیب صرف اصل کی تصویر ہی نہیں بناتا بلکہ اس کے ساتھ اس تاثر کی بھی آمیزش کرتا ہے جو ادیب کے دل میں ہوتا ہے۔ پھر اس وجہ سے بھی کہ شاعر یا ادیب کُل کی نہیں بلکہ کل کے اس انتخاب کی تصویر بناتا ہے جو شاعر یا ادیب کی آنکھ، احساس اور ذہن کے سانچے میں ڈھل چکا ہوتا ہے ــــــــ غرض ادیب اور شاعر کی بنائی ہوئی تصویر اصل کے خلاف تو نہیں مگر اس سے مختلف ضرور ہوتی ہے کیوں کہ اس میں بے شمار زائد کیفیات کی آمیزش ہو چکی ہوتی ہے

یہ شاعر کی مجموعی باطنی زندگی کا عکس ہوتا ہے جو خیال کی مدد سے باز آفرینی کی کوششوں میں نئے سے نئے روپوں میں منعکس ہوتا ہے۔

خیال کی قوت اصولاً یکساں نوعیت کی مالک سمجھ بھی لی جائے

تب بھی اس کی کارفرمائی ہر شاعر اور ادیب کی اپنی ہی نفسی کیفیتوں کے مطابق ہوتی ہے۔ مثلاً ہر شاعر کی اپنی اپنی افتادِ طبیعت اور ہر ایک کا اپنا اپنا جمالی ذوق خیال کی رنگ کاریوں میں گوناگوں فرق پیدا کر دیتا ہے۔ اور رنگ کاری کے انداز ذوق و طبیعت کے مطابق بدل سکتے ہیں۔ زندگی کے متعلق رجائیہ یا قنوطی رجحان، طبع کا جلال پسند یا جمال پسند ہونا زمینی اور مادی اشیاء سے دلچسپی یا ان سے بے اعتنائی، رنگوں، خوشبوؤں، ذائقوں، لطافتوں، اسی طرح حرکات اور سکنات کی رنگا رنگ صفات و خصائص میں سے جدا جدا میلان اور جدا جدا ذوق کے مطابق قوت خیال کی کارفرمائی کے انداز بھی بدل جاتے ہیں۔

بہر حال قوت خیال کا کام یہ ہے کہ وہ ان محسوسات کو جو ذہن میں حواس کے ذریعے داخل ہوتے ہیں یا پہلے سے جمع ہوتے ہیں، کسی تحریک یا ارادے کے ماتحت مرتب و منظم کر دے اور پھر ان سے بازآفرینی کا کام لے، مع کیفیات زائد۔

یوں تو قوت خیال صرف شاعر و ادیب کی ملکیت خاص نہیں، قدرت نے ہر انسان کو خیال کی قوت درجہ بدرجہ عطا فرمائی ہے مگر شاعر و ادیب و فنکار کی قوتِ خیال کچھ اور ہی طرح کی صلاحیتیں رکھتی ہے۔ اس کی یہ قوت زیادہ تیز اور زیادہ ذکی الحس ہوتی ہے —— وہ تنظیم، انتخاب اور بازآفرینی کے جملہ ملکات سے بہرہ ور ہوتی ہے —— پھر اس میں یہ صلاحیت بھی ہوتی ہے کہ سامع یا قاری کے خیال کو بھی تقریباً اسی انداز میں متاثر کرے جس انداز میں وہ خود متاثر ہوتی ہے —— مگر اس کے لئے قاری اور سامع کی اپنی

قوت خیال کا صحت ور اور سلیم ہونا ضروری ہے ـــــــــ یوں تو قوت خیال بھی حواس سے بہرہ اندوز ہوتی ہے۔ مگر ایڈیسن کے نزدیک قوت باصرہ اس کا سرچشمہ اعظم ہے۔ زندگی کا غائر مشاہدہ ہی خیال کی رفاقت کرتا ہے اور وقت ضرورت اس کے کام آتا ہے۔ جو شاعر یا ادیب فطرت سے سب سے زیادہ فائدہ اٹھائے گا وہ سب سے زیادہ سامعین اور قارئین کے خیال کو متاثر کر سکے گا۔ ورنہ اس کی پیش کردہ تصویریں مبہم ہو کر رہ جائیں گی۔ ایک عام آدمی اور ادیب میں یہ فرق ہے کہ عام آدمی کا خیال محسوسات سے بیدار تو ضرور ہوتا ہے مگر اس کو تخلیق کی صلاحیت حاصل نہیں ہوتی۔ اس کے برعکس ادیب اپنے محسوسات کو ایک منظم شکل دے کر ان سے تخلیق و ایجاد کا کام لیتا ہے۔

کولرج نے بھی خیال کی ماہیت اور اس کی کارفرمائیوں سے بحث کی ہے اور خیال اور نقل (Imitation) کا فرق واضح کرتے ہوئے ان کا آپس میں مقابلہ کیا ہے۔ کولرج کا خیال ہے کہ نقالی خیال کی برابری نہیں کر سکتی۔ یہ بحث متنازعہ فیہ ہے کیوں کہ فن میں محض نقالی شاید بے معنی سی بات ہے۔ اس لئے کہ فنی نقالی میں بھی تو خیال خاصا حصہ لیتا ہے ــــــ عموماً نقالی کو بے خیالی کا کھیل خیال کر لیا جاتا ہے۔ مگر نقالی پر ابھارنے والی تحریک جذبے کی فضاؤں سے ابھرتی ہے اور مسلم ہے کہ جذبہ خیال کو ابھارتا ہے اسی لئے جذبہ اور خیال ہم رکاب رہتے ہیں ـــــــ پس اس صورت میں نقالی کو بے خیالی کا فعل عبث سمجھ لینا کسی طرح درست نہیں ہو سکتا۔ نقالی بھی خیال کی رہین احسان ہے۔ تخلیق کا

ایک سرچشمہ تحریک انسان کی جبلت کا وہ داعیہ بھی ہو سکتا ہے جس کو نقالی کی عادت کہا جاتا ہے مگر نقالی میں خیال کے اشتراک سے انکار صحیح اور درست انداز فکر معلوم نہیں ہوتا۔

دور حاضر کے عظیم نقاد آئی اے رچرڈز نے اصول تنقید میں قوت خیال کو ذہن انسانی کا وہ ملکہ قرار دیا ہے جو تجربات و احساسات میں ترتیب پیدا کرتا ہے اور مناسب جزئیات کے انتخاب سے تخلیق کو ظہور میں لاتا ہے ــــــــ رچرڈز نے حسب معمول خیال کی بحث پیچیدہ مگر عالمانہ انداز میں کی ہے مگر اس کے نزدیک کچھ یوں معلوم ہوتا ہے کہ خیال جذبے کی تہ سے اس کے ساتھ ہی ابھرتا ہے اور اس سے الگ کوئی شے نہیں؛ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس ملکے کی قوت و شدت ہر مزاج کے مطابق جدا جدا ہوتی ہے۔

نفسیات نے قوائے ذہنی کی پرانی تقسیم کو تقریباً رد کر دیا ہے۔ ــــــــ اب نفسیات میں حواس باطنی اور اندر کی قوتوں کا نام بہت کم ہی آتا ہے ــــــــ اب ساری بحث شعور و لاشعور کی اصطلاحوں میں ہوتی ہے اور فرائڈ تو ساری گفتگو ہی Interests Drives اور Repressions کی روشنی میں کرتا ہے۔

اس انداز میں سوچنے والوں کے نزدیک خیال وہ ذریعہ ہے جس کی مدد سے فن کار سامع اور قاری کے اندر جمالیاتی وحدت کا احساس پیدا کرتا ہے بہر صورت نئے علم النفس والوں کی رائے میں خیال تجرباتی مواد کے استعمال کی ایک صورت ہے اور یہ ــــــــ یہ ایک خاص طریقہ ہے جس کی مدد سے مواد کو لاشعور اور تحت الشعور

کی دنیا سے شعور کی دنیا میں منتقل کیا جاتا ہے۔ مواد کے استعمال کے دو طریقے ہیں: ایک منطقی و عقلی، دوسرا غیر منطقی ——— یہ دوسرا طریقہ خیال ہی ہے اور یہ عقل کی کڑی گرفت سے قدرے آزاد ہو کر مواد کو نئے انداز سے مرتب کرنے کا نام ہے۔ جب نفسِ انسانی شدید شعوری پابندی کے انقیاد سے تنگ آجاتا ہے تو "کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دے" کی نصیحت پر عمل کرنے لگتا ہے ——— مگر غور کیا جائے تو یہ بھی اصطلاحوں کا الٹ پھیر ہے ——— بات تو وہیں رہتی ہے کہ نفس انسانی کے دو مستقل ملکات یا مواد کے استعمال کرنے کے دو مستقل طریقے ہیں ——— جن کا لازماً انحصار طبیعت کے مستقل رجحانات پر ہوتا ہے۔ ایک کو منطقی کہیے، دوسرے کو غیر منطقی کہہ لیجیے، یہ دونوں ہیں نفسِ انسانی کے دو ملکات جن کو پرانے زمانے میں ذہن کی قوتیں کہہ دیا جاتا تھا۔ اب ان کو دو انداز کہہ دیا جاتا ہے ——— آخر قوتیں کہنے یا نہ کہنے سے کیا فرق پڑجاتا ہے۔

خلاصہ یہی ہے کہ خیال فکر سے الگ قسم کی ذہنی صلاحیت ہے جو تجربات و محسوسات کو ایک نئے روپ میں پیش کرتی ہے، جو فکری یا منطقی طریق سے بات کرنے والے کے انداز سے جدا سی ہوتی ہے ——— "جدا سی" اسی لیے کہ بعض اوقات خیالی انداز میں کہی ہوئی بات فکری انداز سے بظاہر مختلف نہیں ہوتی مگر پھر بھی ہوتی خیالی ہی ہے ——— مثلاً غالب کے اس شعر کو دیکھیے:

موت کا ایک دن معیّن ہے نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

اس شعر کی کوئی جزئی فکرِ منطق کے خلاف نہیں ـــــــ دونوں باتیں عقل کے نزدیک قابلِ تسلیم ہیں ـــــــ موت کا ایک دن معین ہے، اس سے کسی عقل والے کو انکار نہیں ـــــــ اور یہ بھی کہ نیند کیوں رات بھر نہیں آتی ـــــــ یہ بھی ایک عام تجربہ کی بات ہے، اس پر عقل کیوں ناک بھوں چڑھانے لگی، پھر بھی انداز خیالی ہے ـــــــ کیوں؟ اس لئے کہ اس کی تحریک کسی جذبے سے ہوئی ہے ـــــــ اور جذبے نے اس کو تخیل کا جزو بنا کر پیش کیا ہے۔ اس میں شاعر کا مقصد بھی منطقی اور عقلی نہیں ـــــــ یعنی وہ قاری کے سامنے معلومات پیش نہیں کر رہا ہے بلکہ اپنا تجربہ، اپنا احساس پیش کر رہا ہے ـــــــ یہیں سے اس کا انداز بدل گیا ہے، خواہ اس کی عام ہیئت عقلی فکری ہی کیوں نہ معلوم ہوتی ہو۔

یا مثلاً میر کا یہ شعر لیجیے ؎

بارے دنیا میں رہو غم زدہ یا شاد رہو
کام کچھ کر کے چلو یاں کہ بہت یاد رہو

اس شعر میں بھی کوئی چیز عقل و منطق کے خلاف نہیں مگر سرچشمہ تحریک اور منتہا دونوں کے اعتبار سے شعر میں تخیل نعرہ زن ہے۔

مگر مجھے ڈر ہے کہ یہ بحث ابھی ختم نہیں ہوئی ـــــــ کیوں کہ پھر یہ سوال پیدا ہوگا کہ اس صورت میں منطقی عقلی انداز کی مثال کیا ہوگی؟ کیوں کہ شعر و نثر میں جہاں جذبے کی تحریک موجود

ہو گی وہیں ہم کہہ دیں گے کہ اس میں تخیل پایا جاتا ہے ــــــ اس لئے عقلی منطقی انداز کی بھی تو وضاحت ہونی چاہیئے ــــــ میرے خیال میں اس کے فیصلے کی ایک صورت تو یہ ہے کہ جہاں مقصد یقینی معلومات کا ابلاغ ہے ــــــ وہاں تخیل کم سے کم ہو گا، فکر ہی کارفرما ہو گی... مخاطب کو معلومات پہنچانا یہ فکر کا فریضۂ خاص ہے۔ سائنسی حقائق کے بیان یا واقعاتِ تاریخی کے ذکر سے کسی کو متاثر کرنا مقصود نہیں ہوتا، ان کا مقصد تو چند معلومات کا بلا کم و کاست ابلاغ ہے۔ بلا کم و کاست ابلاغ اور بس! اس لئے اس میں جذبہ دخیل نہ ہو گا ــــــ اور خیال بھی بہت کم بار پا سکے گا ــــــ ایک دوسری بات یہ ہے کہ خیال کی پیمائش رنگ آمیزی اور زائد کیفیات کے نقطۂ نظر سے ہوتی ہے، جذباتی تحریک کے ساتھ ساتھ زائد رنگ کاری تخیل ہی کی مدد سے ہوتی ہے۔

مثلاً میر کے اس شعر کو پڑھیئے:

میر ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

شعر میں اصل مضمون کے علاوہ زائد تصویر بھی موجود ہے اور یہ آمیزش خیال ہی نے کی ہے۔ یا یہ شعر:

کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے
تیری آنکھوں کی نیم خوابی سے

یا سودا کا یہ شعر:

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لیجو کہ چلا میں

ان میں اصلی مضمون پر کئی جزئیات کا اضافہ کیا گیا ہے اور یہ جذبہ وخیال کے تصرفات ہیں۔

یہ سب معاملہ ابتدائی تحریک اور مقصد کا بھی ہے۔ اور رنگ آمیزی کا بھی مواد تجربات واحساسات سے بھی لیا جاسکتا ہے اور معقولات سے بھی —— اس میں مفروضات بھی کام آسکتے ہیں مگر وہ مفروضات جن کو باور کرانے میں حقیقت پر جبر نہ ہو۔ وہ مفروضات جو حقیقت سے دور موہومات سے متعلق ہیں، ان کو خیال سے زیادہ وہم سے متعلق سمجھنا چاہیے، اگرچہ یہ بھی خیال ہی کی "ماورائے سرحد" کی دنیا ہے —— اور شاید اس کو الگ نوش یا قوت قرار دینے میں بہت سے اعتراض بھی وارد ہوں گے —— تاہم پرانی تقسیم اس کو الگ قوت قرار دیتی تھی اور نفسیات جدید میں وہ لاشعور کا بعید ترین گوشہ ہے جو بعض اوقات عجیب وغریب اشکال کی تخلیق کرتا ہے۔

خیالی تصویر آفرینی اور رنگ آمیزی کے لئے جن ذرائع سے کام لیا جاتا ہے ان کو علم بیان کی اصطلاح میں تشبیہ، استعارہ، کنایہ اور مجاز مرسل کہا جاتا ہے —— گویا ایک لحاظ سے علم بیان خیالی تصویر آفرینی کے اصول وانواع ہی کا علم ہے مگر تخیل کی وسعتیں بے کراں اور اس کی فضائیں لامحدود ہیں —— علم بیان کی رسمیں صورتوں سے الگ بھی اس کی کئی صورتیں ہیں جن کی تفصیل کا یہ مقام نہیں اور ایک دوسرے اعتبار سے دیکھا جائے تو شاعری تمام تر خیال ہی کی کاریگری کا نام ہے کیونکہ اس کا تار و پود خیال سے تیار ہوتا ہے محسوسات اس کا مواد ہے، جذبہ اس مواد میں جان ڈالتا ہے اور خیال اس کی صورت گری کرتا ہے۔

بس یہی تشریح ہے خیال و تخیل کی۔ مگر ختم کرنے سے پہلے ایک فروعی سی بات ضروری ہے ——— خیال، تخیل، تخییل آج کل یہ تینوں لفظ معنی واحد میں استعمال ہوتے ہیں ——— مگر پرانی اصطلاحی کتابوں میں (اور وہ بھی جب لکھنے والا بڑا اصول پرست ہو) ان کے الگ الگ معنی نکلتے ہیں، یعنی ——— خیال تو ہوا وہ مرتب و منظم سلسلۂ معانی جو کسی تحریک سے ذہن میں ابھرتا ہے اور تخیل ہوا ایسے خیال کا پیدا ہونا اور تخییل اختراعی معانی یا فرضی غیر حقیقی خیال گھڑنا ——— مگر آج کل تحریروں میں اس قسم کا کوئی فرق ملحوظ نہیں رکھا جاتا ——— اور حق یہ ہے کہ یہ ہے بھی غیر ضروری تکلف اس لئے چنداں قابل اعتنا نہیں۔

---

# تخلیقی عمل اور ذوق

ذوق ایک ایسی کیفیت ہے جس کے متعلق صرف یہ کہا جا سکتا ہے؛
"بتقریر درنہ آید" ——— اس سے اور کچھ نہیں تو مسئلے کی مشکلات
کا احساس ضرور ہو جاتا ہے اور بڑی دقت یہ ہے کہ جس طرح ذوق کی
حقیقت بعض دوسری اقدار کی طرح ناقابلِ گرفت ہے اسی طرح فنی
تخلیق خود بھی ایک مبہم سلسلۂ عمل ہے، اس لئے اس سلسلے میں کوئی
تعریف و تشریح صحیح معنوں میں قطعی نہیں ہو سکتی، ماسوا اس کے کہ ذوق
ایک ایسی کیفیت ہے جو تخلیقی عمل میں مقیاسِ حسن کا کام دیتی ہے؛ یا یہ
اشیاء و کوائف کے متعلق انسان کا ایک جمالیاتی رویہ ہے جو خارجی عمل
میں ظاہر ہوتا رہتا ہے ——— باایں ہمہ ذوق کا تجزیہ کرنے کی کوشش
جائز ہے اور اس کے لئے میں پہلے تخلیق اور ذوق کے باہمی رشتے کا ذکر
کروں گا، اس کے بعد ذوق کا تجزیہ کروں گا۔

فنی تخلیق میں ذوق کا کیا مقام ہے؟ اس کو سمجھنے کے لیے تخلیق
کے سلسلۂ عمل پر غور کرنا ہوگا۔ تخلیق اپنی ابتدائی تحریک سے لے کر
تکمیل تک کئی مراحل سے گزرتی ہے۔ اس کی ابتدا جذبے کی خلش
سے ہوتی ہے جو فنکار کو کسی موزوں پیکر کی تخلیق پر ابھارتی ہے جس

سے اس جذبے یا تجربے کی تسکین ہو سکے۔ اس کے لئے فنکار کوئی فارم اختیار کرتا ہے اور اس فارم کو گوشت پوست عطا کرنے کے لئے وہ تخیل کی رنگ آمیزی سے کام لیتا ہے اور اس طرح آخرکار ایک تصویر بنا کر رکھ دیتا ہے۔ اس سلسلۂ عمل کو (جس کی بہت سی کڑیاں میں نے بغرضِ اختصار ترک کر دی ہیں) دیکھئے تو معلوم ہو گا کہ ابتدائی تحریک سے لے کر آخر تک فنی پیکر کی تیاری میں کوئی ایسی پُراسرار چیز بھی ضرور موجود رہتی ہے جو اس خاص فنی پیکر کو کسی خاص شکل پر قائم رکھتی ہے۔ اور اس کو دوسرے فنکاروں کی اسی قسم کی تخلیقوں سے جدا رکھتی ہے۔ کوئی فن کار اپنے تجربے کو حسین شکل دینے کے لئے کوئی صنف یا نوع اختیار کرتا ہے تو اس کا انتخاب یہ قوت کرتی ہے۔ اس کے لئے imagery کی نوعیت کا انتخاب، شاعری میں بحر و وزن کا انتخاب، مواد میں ترتیب کی صورت کا انتخاب، غرض اظہارِ حسن کو کسی خاص حالت پر رکھنے کا سارا کام اسی صلاحیت کی بدولت ہوتا رہتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ حسن کی شکل کو انفرادی خصوصیت بخشنے والی کوئی شے نفسِ شاعر میں ایسی بھی ہے جو اس کی رہنمائی بھی کرتی ہے اور اس کا محاسبہ بھی —— اور اس کا یہ عمل جاری رہتا ہے، تا آں کہ وہ فن پارہ مکمل ہو کر سامنے آجاتا ہے —— اس وجدانی قوت یا جمالیاتی حس کو عرفِ عام میں ذوق کہتے ہیں۔

یہ تو معلوم ہے کہ شاعر یا مصوّر اپنے عمل کے لحاظ سے فن کار بھی ہوتا ہے اور کاریگر بھی —— یعنی اس کے عمل یا طریق کار میں Art بھی کار فرما ہوتا ہے اور کاری گری Craft اور

صناعتی صلاحیت SKILL بھی (اور دونوں کا فرق واضح ہے) اب قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ فن کار کے عمل کے ان دونوں شعبوں میں ذوق کی رہنمائی برابر شریک رہتی ہے۔ زبان اور الفاظ کا استعمال، محاورہ و روزمرہ کی صورتیں، مروجہ اسالیب و روایات کا لحاظ، سماجی مواد سے استفادہ، غرض جذبے کی اصولی تحریک کے بعد ان خارجی وسائل و ذرائع تک تخلیق میں ذوق کی موجودگی اور رہبری ہر جگہ مسلّم ہے اور اگر سچ پوچھیے تو ذوق اور تخلیق کو الگ الگ کرنا از قبیلِ محالات ہے تخلیق ایک لحاظ سے ذوق ہی کا دوسرا نام ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ہم تخلیق کے پیکر میں ذوق کی خارجی نشان دہی نہ کر سکیں اور یہ نہ بتا سکیں کہ ذوق کہاں کہاں چھپا بیٹھا ہے۔ مگر یہ واقعہ ہے کہ تخلیق تمام تر ذوق ہی کا کھیل ہے حسرت نے ایک اور ضمن میں کیا خوب کہا ہے:

اگرچہ میں ہمہ تن درد ہوں و لے حسرت
کوئی جو پوچھے، کہاں ہے؟ بتا نہیں سکتا

غرض یہ کہ ذوق کی نشان دہی نہیں کی جا سکتی۔ اس کا تعلق وجدان سے ہے، یہ تقریر میں سما نہیں سکتا۔ با ایں ہمہ ذوق فن پارے میں خوشبو کی طرح موجود ہوتا ہے۔ ذرا زیادہ معین تعریف کی کوشش کی جائے تو ہم کہہ سکیں گے کہ ذوق، حسن اور موزونیت کی اس طلب کا نام ہے جو نفسِ انسانی میں درجہ بدرجہ مرکوز و محفوظ ہوتی ہے مگر جس کی کیفیتیں ہر شخص کے وجدان طبیعت اور ترتیب کے مطابق مختلف ہوتی ہیں۔ ذوق صرف

فنکاروں کی واحد ملکیت نہیں یہ تو ایک الوہی عطیہ ہے جس میں تمام
عام انسان شریک ہیں، مگر اس میں کچھ شک نہیں کہ اس کا بہت بڑا
اور خاص حصہ فن کار کو ارزانی ہوتا ہے۔ بہرحال موزونیت یا
حسن کی طلب یا اس کو ایک خاص صورت میں بروئے کار لانے یا
اس کو تسکین دینے کا نام ذوق ہے۔ اس میں فن کار اور فن شناس
دونوں کمی اور بیشی کی نسبت سے شریک ہوتے ہیں۔

ذوق حسن کی جویندہ اور حسن کی متشکل قوت ہے جو کسی پیکر
فن کو حسین بنانے میں تخلیقی قوتوں کی رہنمائی کرتی ہے۔ میں جس
حد تک ذوق کی حد بندی کر سکا ہوں مجھے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے
کہ ذوق بنیادی طور پر انسان کی وہ جمالیاتی اشتہا ہے جو دوسری
اشتہاؤں کی طرح تسکین چاہتی ہے۔ محض اثر پذیر قوت نہیں۔
غالب نے جب یہ کہا تھا:

تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوق نظر ملے
حورانِ خلد میں تری صورت مگر ملے

تو اس سے کم از کم یہ تو معلوم ہو جاتا ہے کہ ذوق کسی احساس
منفعل کا نام نہیں بلکہ ایک تسکین طلب حس کا نام ہے جس کی عام
کیفیت تناسب، لطافت اور سکون کی تلاش ہے۔ یہ شاید اس
شدید فاعلی احساس سے بھی الگ چیز ہے جس کو ہماری اصطلاح
میں شوق سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اگرچہ ذوق و شوق کی حدیں بھی
ایک مقام پہ باہم متصل ہو جاتی ہیں۔ دراصل ذوق کی حیثیت ایک
خوش خو رفیق اور ناصح ہمدرد کی ہے جو اپنے عمل میں لطافت اور

ملائمت کا خاص خیال رکھتا ہے؛ البتہ اس کی کیفیت ہر شخص کے انفرادی مزاج کے مطابق بدل جاتی ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ ذوق داخلی بھی ہے اور خارجی بھی۔ خارجی اس معنی میں کہ فن کار آزاد ہونے پر بھی زمانے کے ذوق کا خیال رکھتا ہے اور تربیت سے اس کی کیفیتوں میں تغیر بھی پیدا ہو جاتا ہے مگر وہ نے حسن کی اس کیفیت کو قدرے زبردستی سے محض داخلی اور منفعل چیز قرار دے لیا۔ اس سے بہتر پوزیشن تو آئی۔ اے۔ رچرڈز کی ہے جو ادب یا فن کو ایک ابلاغی چیز سمجھتا ہے اور اس لحاظ سے مخاطب، سامع یا زمانے کی موجودگی کو تسلیم کرتے ہوئے اس کو محض اندرونی اور انفرادی چیز خیال نہیں کرتا۔ حسن خود بھی محض موضوعی قدر نہیں، اس میں معروضیت یوں گھل مل گئی ہے گویا "اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے"۔ یہی حال جمالیاتی حس اور ذوق کا بھی ہے کہ وہ نفس کے اندر بھی ہے اور باہر بھی وہ زمانے کے اندر بھی ہے اور زمانے سے باہر بھی اس معاملے میں "حسن را بے انجمن دیدن خطا است" بھی غلط نہیں اور "آپ جس پھول کو توڑیں وہی رعنا ہوگا" پر بھی اعتراض کی کوئی گنجائش نظر نہیں آتی۔ ذوق حسن کی طرح باطن کی ایک کیفیت بھی ہے اور حسن کی طرح خارجی شکلوں اور صورتوں میں جلوہ گر ہونے والا ایک رویہ ایک رنگ بھی ہے۔

ان سب باتوں کا خلاصہ یہ ہوا کہ ذوق نفس انسانی کی ایک جمالی قوت ہے جو حسن کا ادراک کرتی اور اس کا رویہ متعین کرتی ہے اور تخلیقی عمل میں، یعنی جمال کی پیکر تراشی میں معیار کی نگہبان اور پاسبان بھی

ہوتی ہے یہ ادب، موسیقی، مصوری، سنگ تراشی غرض جملہ انواع فن بلکہ اسالیب حیات کی جزئیات تک میں بھی جمال کی حدوں کو قائم رکھتی اور جمال کی طلب کو تسکین بخشتی رہتی ہے اور فن کار اور فن شناس دونوں کے آہنگ اظہار وادراک کو درست رکھنے میں امداد کرتی رہتی ہے۔ ان مقدمات کا نتیجہ بجز اس کے کچھ نہیں نکلتا کہ تخلیق کے عمل میں ذوق کو بنیادی، مرکزی اور وسیع اہمیت حاصل ہے یہ جامع بھی ہے اور مانع بھی یعنی حس کی کیفیتوں کو تسکین فن کار بلکہ تسکین فن شناس کی حد تک جمع کرتی اور فن پارے کو بے آہنگی اور عدم موزونیت سے بہر حال بچاتی رہتی ہے۔ یہ ہے ذوق کی مختصر تشریح مگر آخر میں پھر مجھے یہ کہنا ہے کہ ذوق کی صحیح کیفیت تقریر میں ——— کم از کم میری تقریر میں ——— ڈھل نہیں سکی اور اس معاملے میں میری مجبوری اور بے بسی ایک قدرتی چیز ہے۔

---

# فن کا ذریعۂ اظہار — صوت و الفاظ

صوت والفاظ کی کہانی بھی بڑی دلچسپ کہانی ہے۔ اس کہانی کا ان تمام فنون سے تعلق ہے جن کو بروئے کار لانے میں زبان اور کان کو استعمال کیا جاتا ہے ——— یہ فنون، موسیقی اور ادب یا خصوصاً شاعری ہیں۔ موسیقی میں اصل اور مقصود بالذات چیز آواز ہے جو سامعہ کی ملکیت خاص ہے اور شاعری میں ایک طرح سے موسیقی اور مصوری دونوں فن جمع ہو جاتے ہیں۔ اگرچہ شاعرانہ مصوری آب ورنگ کے ذریعہ وجود میں نہیں آتی اور اس کا ذریعۂ اظہار الفاظ ہیں جن کا تعلق صوت سے ہے، تاہم یہ بولتی چالتی مصوری Suggestion اور معنویت کے لحاظ سے آب ورنگ کی مصوری سے کسی طرح کم نہیں۔ غرض موسیقی کی طرح ادب میں بھی صوت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔

اس سلسلے میں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ ادب یا شاعری کو خاص یہ فضیلت یا خصوصیت حاصل ہے کہ اس کا ذریعۂ اظہار زیادہ مکمل ہے جہاں موسیقی کا ذریعۂ اظہار زیادہ لطیف ہے وہاں جزوی بھی ہے۔ اس کے برعکس شاعری کا تعلق جملہ حواس انسانی سے ہے۔ موسیقی براہ راست روح سے گفتگو کرتی ہے اور اس کا انداز تخاطب ملکوتی ہے مگر وہ مادی روابط سے بہت دور اور ماورا ہے

شاعری کا یہ حال نہیں۔ شاعری میں اگرچہ آواز کی بڑی اہمیت ہے مگر شاعری انسانی روح اور انسانی فکر دونوں کو متاثر کرتی ہے۔ موسیقی مجرد اور لطیف جوہر سے ترکیب پاتی ہے اور شاعری اپنے روابط کے امتیاز سے مجرد بھی ہے اور مادی بھی ——— اسی بنا پر امیر خسرو موسیقی اور شاعری کی تقابلی فضیلت کے جھگڑے میں بہت اُلجھے رہے، مگر ہمارے زمانے میں یہ معاملہ اتنا الجھا ہوا نہیں۔ ہم نے فنون کی کچھ حدیں قائم کر لی ہیں اور تھوڑا تھوڑا یہ سمجھ پائے ہیں کہ شاعری موسیقی کے مقابلے میں اثرات مختلفہ کی جامع چیز ہے کیونکہ اس میں باصرہ، سامعہ اور فکر تینوں کے لیے مائدہ ضیافت موجود ہے۔ اگرچہ موسیقی شاعری سے لطیف تر بلکہ سراپا لطافت ہے مگر اس کا مادیات کی دنیا سے پیوند نہیں اور یہ مادی پیوند ہماری ہستی کی بنیادی ماہیت سے وابستہ ہے۔ اسی طرح مصوری سے اگرچہ چشم ظاہری کو تلذذ حاصل ہوتا ہے مگر زمانی اور مکانی لحاظ سے نیز بے زبان ہونے کی وجہ سے مصوری کی تنگ دامانی اور کوتہ پائی ایک مسلم چیز ہے۔ البتہ رقص کی حدود میرے اپنے خیال میں شاعری سے بھی زیادہ پھیلی ہوئی ہیں مگر اس پر گفتگو موضوع سے خارج ہے اور میں فنون کے طلسم میں پھنس کر کچھ بہک بھی گیا ہوں۔

اب میں اصل موضوع پر آتے ہوئے عرض کرتا ہوں کہ اگر اس بحث میں فن سے مراد ادب یا بالفاظ دیگر شاعری ہے تو حقیقت یہ ہے کہ شاعری ——— تو ہے ہی الفاظ کی طلسمات آفرینی،

——— اور یہ تو تسلیم کرنا ہی ہوگا کہ شاعری میں الفاظ کی اہمیت محض صوتی نہیں بلکہ فکری بھی ہے اور یہاں میں فکر میں تخیل کو شامل کر رہا

ہوں جو جذباتی تجربوں کی ایسی تصویری کرتا ہے جس سے استفادہ کرتے
وقت فکر و شعور بھی برابر کام کرتا رہتا ہے ــــــــ اگر اردو کی اس تحریر
میں ایک انگریزی فقرے کا پیوند ناگوار نہ ہو تو عرض کروں؛

"Literature is the interpretation of life through the medium of words Extrernally, it is nothing more than arrangement of words combinations of sounds and silences, represented by visible symbol on the written page."

تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ داخلی طور پر ادب تعبیر و تفسیر حیات
ہے اور خارجی طور پر یہ الفاظ اور آوازوں کی ایک خاص ترکیب
و ترتیب کے سوا کچھ نہیں ــــــــ

لہٰذا فن کے اظہار میں صوت اور الفاظ داخلی تجربات کے بیرونی
نمائندے ہوئے لیکن تجربہ اپنے اظہار کے لئے الفاظ اور اصوات
کو اپنا ترجمان بنانے پر مجبور ہے کیونکہ یہی اس کے وسائل اظہار ہیں۔

ہمیں سب سے پہلے لفظوں کی اہمیت اور حقیقت پر غور کرنا
ہوگا مگر کیا غور (؟) کیوں کہ لفظ کی دنیا تو ایک ناپیداکنار دنیا ہے۔ یہ اتنی
ہی وسیع ہے جتنی کہ اشیاء و صفات، یعنی انسانی تجربے کی دنیا وسیع
ہے۔ ہر لفظ انسان کے کسی نہ کسی تجربے کا نمائندہ ہوتا ہے اور انسانوں کے
تجربات کی وسعتوں کا حساب وہ کوئی لگا سکے گا جو تاروں کو گن سکے گا
یا ریت کے ذروں اور دریا کے قطروں کا شمار کر سکے گا ــــــــ غرض

لفظوں کی قلمرو افق سے بھی آگے، ماورا سے بھی ماورا کی دنیا تک پھیلی ہوئی ہے — مگر شاعر اور ادیب ہر لفظ کو نہیں بناتا۔ تجربے کے بہاؤ میں متناسب الفاظ خود بخود بنتے ہیں۔ یہ لفظ وہ ہوتے ہیں جو شاعر کے عالم تصورات کے نقوش کے حامل ہوتے ہیں ان کے اندر سے ایک پوشیدہ موسیقی محسوس ہوتی ہے اور اس کے نزدیک ان میں یہ صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ کیفیتوں کو تصویروں میں ڈھال سکیں اور ان تصویروں کے ذریعہ وہ تاثر پیدا کر سکیں جو اس کے اپنے نفس میں ہے اس سے اس کے علاوہ دوسرے لوگ بھی متاثر ہوں۔

بسا اوقات یہ بھی ہوتا ہے کہ لفظ پورا اظہار نہیں کر سکتے اور محض اشارے بن جاتے ہیں مگر یہ اشارے بھی بڑی وسعت رکھتے ہیں۔

حرف رسوا ہوئے صدا بن کر
آبرو رہ گئی اشاروں کی

یاں ہر ادب کے فن میں الفاظ ایک ناگزیر وسیلۂ اظہار ہے اور ادیب انھی سے اثر کا سارا مینا خانہ تیار کرتا ہے اور اظہار میں اور چیزوں کے علاوہ وہ الفاظ کی صوتیاتی تاثیر پر بھی نظر رکھتا ہے۔ الفاظ کی آواز انفرادا بھی اثر رکھتی ہے مگر دراصل پورے شعر یا پورے ادبی پیرا گراف کے مجموعی آہنگ (Rhythm) میں لفظوں کی آوازوں کی حیثیت کا پتا چلتا ہے۔ یہ کوئی قاعدہ کلیہ تو نہیں مگر بعض شاعروں کے یہاں لفظ کی فکری اور مصورانہ حیثیت کے ساتھ ساتھ اس کی صوتی حیثیت کی خاص نگہداشت نظر آتی ہے۔ مغرب میں علامتیں تحریک والے لفظی موسیقی کا بڑا خیال رکھتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ شعر میں الفاظ کی فکریت

سے قطع نظر لفظوں کی محض آوازیں بھی اصل مضمون کی تائید کرتی ہیں۔ شاعری میں بحر و قافیہ اور آزاد نظم میں مجموعی آہنگ صوت ہی کے حسن ترتیب کا کرشمہ ہوتا ہے جو شاعر کے اظہار میں تکمیل و تاثیر پیدا کرتا ہے۔ الفاظ کی تکرار کی مختلف صورتیں بھی بڑا اثر رکھتی ہیں اور لفظوں کے اندر جدا جدا حروف کی آوازیں یعنی Tone colour شاعر کے تجربے یا موڈ کا عکاس ہوتا ہے بعض خاص حرفوں کی تکرار شاعر کی جذباتی نفسیاتی کیفیات کی بھی ترجمان ہوتی ہے۔ غرض الفاظ میں صوت کا معاملہ ادب کے سلسلے میں اس معنی میں سب کچھ ہے کہ شاعر کے پاس اپنے تجربے کے اظہار کے لئے کلیۃً یہی تو وہ ذریعہ ہے جو اس کے اندر کے نقش و نگار یا ہیجان و طوفان کو باہر کی دنیا تک پہنچاتا ہے ——— اور اگر یہ نہ ہو تو شاعر کا اظہار مصوری کی طرح بے زبان ہو کر رہ جائے، وہ بھی زبان حال سے حال دل بیان کیا کرے اور سے کدۂ شعر و ادب بے نغمہ و بے کیف ہو جائے۔

---

# شاعری اور علم کا رشتہ

شاعری اگرچہ فی نفسہ علم نہیں مگر شاعری کے لئے علمی استعداد معاون کا درجہ رکھتی ہے۔ مشرق میں چوں کہ شاعری کے صناعتی پہلو کو بہت بڑی اہمیت دی جاتی رہی ہے اس لئے فضلائے مشرق ہر صدی میں اس کی اکتسابی ضرورتوں کا خاص طور پر ذکر کرتے دیکھے جاتے ہیں عربی سے قطع نظر (جس سے اس مضمون میں کوئی بحث نہ کی جائے گی)، فارسی کے ایک دو مصنفوں کے خیالات ذیل میں درج کئے جاتے ہیں۔

چہار مقالہ کا مصنف نظامی عروضی اس موضوع پر یوں اظہار رائے کرتا ہے؛

"اما شاعر باید کہ ۔۔۔۔ در انواع علوم متنوع باشد و در اطراف رسوم مستطرف، زیرا کہ چناں کہ شعر در ہر علمے بکار ہمی شود، ہر علمے در شعر بکار ہمی شود"

نظامی کی یہ نصیحت اس بات کا اظہار کرتی ہے کہ وہ شعر کو من جملہ ان علوم اور تحصیلات کے شمار کرتا ہے جو اکتسابی اور صناعتی ہیں اور ان کا مقصود منفعتی اور کاروباری ہے۔ المعجم کے مصنف شمس قیس نے اس معاملے میں جو رائے دی ہے وہ نظامی کی نسبت زیادہ محتاط اور قرین صواب ہے۔ چنانچہ لکھتا ہے؛

"باید دانست کہ شاعر در جودت شعر خویش بہ بیشتر علوم و ادب محتاج باشد و بدیں جہت باید کہ مستطرف بود و از ہر باب چیزے داند تا اگر بہ ایراد معنی کہ فن او نباشد محتاج شود آوردن آن بر روئے دشوار نشود و چیزے نگوید کہ مردم استدلال کنند بدآن کہ او معنی ندانستہ است"۔

عجیب بات یہ ہے کہ نظامی عروضی نے شعر اور علم کو ایک دوسرے سے وابستہ کرتے ہوئے اس حد فاصل کو مٹا دیا ہے جو شعر اور علم کو ایک دوسرے سے جدا کرتی ہے اور گو کہ شعر شعور سے مشتق ہونے کی وجہ سے لغوی لحاظ سے علم کے قریب بلکہ اس کا ہم جنس معلوم ہوتا ہے، مگر تخلیقی عمل کے لحاظ سے دونوں کے میدان ایک دوسرے سے بہت دور ہیں؛ اگرچہ اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ یہ دونوں اپنے جوہر فطرت کے لحاظ سے ایک دوسرے سے متغایر ہیں۔ مراۃ الشعر کے مصنف نے لکھا ہے:

"شعر عربی زبان کے بہت سے الفاظ کی طرح اپنی حقیقت آپ ظاہر کرتا ہے کہ وہ معناً بھی شعور کا نتیجہ ہے اور لفظاً بھی شعور سے مشتق ہے"۔

ابن الرشیق بھی اس کی طرف اشارہ کرتا ہے اور کہتا ہے:

"وسموہ شعراً لانھم شعروا بہ"

شعور کے معنی ہیں احساس یا ادراک اولی اور شعور کا تعلق ہے قلب سے، یعنی واردات قلبی کا نام شعور ہے اب شاعر کا وہ کلام جو فرط شعور اور کمال گویائی کا نتیجہ ہو شعر ہے"۔ صفحہ ۵۶، ۵۷)

جو لوگ شعر کی ماہیت سے باخبر ہیں وہ جانتے ہیں کہ شعر کی اصل ہستی جذبات سے وابستہ ہے۔ شعر جذبات کی پیداوار ہوتا ہے اور اس کی کامیابی کی سب سے بڑی علامت یہ ہے کہ وہ سامع اور قاری کے جذبات میں وہی تاثیر اور اثر پیدا کرے جس سے خود شاعر متاثر ہوا ہے۔ اگر شعر یہ کام نہیں کر سکتا تو اسے ہم شعر نہ کہیں تو بجا ہے۔

شعر اور علم اگرچہ اصولی لحاظ سے باہم متغایر نہیں مگر علم طبعاً غور و فکر اور منطقی استدلال کا محتاج ہے۔ جہاں شعر شدّت تاثر کی پیداوار ہے وہاں علم کے لئے اس تاثیر اور تاثر کی خاص ضرورت نہیں ہوتی بلکہ اس کی تکمیل کے لئے فکر و نظر کی ضرورت ہوتی ہے۔

اس سلسلے میں یہ بات یاد رکھنی ضروری ہے کہ علم اور شعر کی اس حدبندی کے باوجود یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ علم اور شعر کو آپس میں تناقض اور تغایر ہے۔ پروفیسر آئی۔ اے رچرڈز نے اپنی کتاب (Science and Poetry) میں سائنس اور شعر میں قریبی تعلق ثابت کرنے کی کوشش کی ہے ان کا خیال ہے کہ ہمارے زمانے میں شاعری کو پہلے سے زیادہ سائنٹفک ہونے کی ضرورت ہے، کیوں کہ بقول اس مصنف کے وہ زمانہ چلا گیا جب لوگ مافوق العقل باتوں کو سنکر مطمئن ہو جاتے تھے۔ اب لوگ ان باتوں کو سننے کے روادار نہیں ہوں گے۔ انگریزی کے بعض مصنف اس سے بھی آگے بڑھے ہیں۔ انھوں نے ریاضی اور شاعری کے مقامات اتصال دریافت کئے ہیں اور یہ بتایا ہے کہ ریاضی اور شاعری کے درمیان اتنا بُعد نہیں جتنا تصور کر لیا گیا ہے۔ میں اس مقالے میں اپنی تحقیق کو اتنی دور دراز وادیوں میں نہیں لے جانا چاہتا۔ البتہ

عرض کروں گا کہ ہمارے ادب میں یہ بُعد کبھی موجود نہیں رہا۔ شعر کے دروازے عالموں پر کبھی بند نہیں ہوئے اور شاعروں نے علم کو کبھی ایک متغایر حقیقت قرار نہیں دیا۔ ہماری گذشتہ تہذیب میں شعر کو ہمہ گیری حاصل رہی ہے۔ پرانے لوگ شعر کو شائستگی کا جزو سمجھتے تھے، اسی لئے بقدر ضرورت شاعری سے ہر موضوع میں کام لے لیتے تھے۔ صحیح یہ ہے کہ شعرا اپنے مقصود میں جن وسائل اور ذرائع سے کامیاب ہوتا ہے، اُن میں علم بھی ایک اہم وسیلہ ہے۔ شعر کی کامیابی اظہار ترجمانی پر منحصر ہے۔ اس کی پہلی شرط طبع شاعرانہ ہے۔ طبع شاعرانہ فطری طور پر ایک ایسے وجدان سے آراستہ ہوتی ہے جو عام آدمیوں سے مختلف ہوتا ہے۔ شاعر کا احساس نازک اور طبیعت لطیف ہوتی ہے' دل دردمند اور متخیلہ نقاش۔ وہ ایک ایسا شخص ہوتا ہے جو دنیا پر کاروباری قسم کی نگاہ نہیں ڈالتا۔ بعض ایسی معمولی معمولی باتیں اسے متاثر کرلیتی ہیں جو دوسروں کو محسوس تک نہیں ہوتیں۔ وہ دوسروں کے درد کو اپناتا ہے اور کہہ اُٹھتا ہے ؎

خنجر چلے کسی پہ تڑپتے ہیں ہم امیرؔ
سارے جہاں کا درد ہمارے ہی دل میں ہے

شاعر کی طبیعت میں احساس کی شدت بدرجۂ اتم موجود ہوتی ہے مگر اس کا تخیل خیالات کی تصویریں اور نقوش بنانے میں بڑی مہارت رکھتا ہے، جس کے لئے وہ ایسے الفاظ کو کام میں لاتا ہے جو اس کے خیال کو پورا پورا ادا کرتے ہوں اور اپنے اندر ایسا نغمہ رکھتے ہوں جو قاری اور سامع کو اپنی جانب متوجہ کرسکیں۔

پس شاعرانہ طبیعت اگرچہ فطری اور وہبی چیز ہے مگر طبیعت کی فطری صلاحیتیں تربیت کی محتاج ہوتی ہیں - قوت اظہار کی تکمیل کے لیئے ان صلاحیتوں کی تربیت نہایت ضروری چیز ہے - شاعر کی قوت اظہار کی اندرونی تحریک تو جذبے یا احساس کی شدت سے ہوتی ہے مگر اس کی تکمیل اور تشکیل کے لئے بعض خارجی ذرائع بھی کام میں لائے جا سکتے ہیں - ان میں سب سے زیادہ موثر ذریعہ ہے شاعر کی علمی استعداد - شاعر کی علمی معلومات اس کے لیئے عمدہ مواد بہم پہنچاتی ہیں - اس کے بیان کو بلیغ بنانے میں بڑا کام دیتی ہیں - عمدہ ترکیبیں، تلمیحات، اشارات، استعارات اس کو اپنے علمی سرمائے سے بآسانی دستیاب ہو جاتے ہیں - چنانچہ مولانا عبدالرحمان اپنی کتاب مراۃ الشعر میں لکھتے ہیں :

"یہ ظاہر ہے کہ خیال کا گنجینۂ معلومات جو کچھ ہوتا ہے، حافظے کی کتاب میں ہوتا ہے - وہ اگر بڑی ہے اور شاعر کی معلومات وسیع ہیں تو خیال بھی معانی و تشبیہات کثیر اپنے لیئے موجود پاتا ہے، ورنہ اس کی جولان گاہ تنگ ہو جاتی ہے اور جلد تر اس کو تخیل کی قلم رو میں داخل ہونے کی ضرورت پیش آجاتی ہے تاکہ تنگ مایگی کے ننگ کو ڈھانک سکے - لیکن چونکہ تخیل کی عمارت خود خیال کی بنیادوں پر اٹھتی ہے اس لیئے ایسے شاعروں کی تنگ نظری اہل نظر سے چھپ نہیں سکتی، اس لیئے تم غالب و غامی کی شاعری میں ہمیشہ یہ فرق پاؤ گے کہ ایک کے خیالات وسیع ہوں گے اور دوسرے کے تنگ" (ص ۱۷۰)

پس اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو علمی استعداد شاعر کے فن کے لئے قوت کا ذریعہ بن سکتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شاعری بنیادی طور پر علم کی محتاج نہیں، کیونکہ شاعری اپنی ماہیت کے لحاظ سے صرف طبع شاعرانہ کی محتاج ہے۔ مگر علم اس کے لئے معاون ضرور ہے بعض ان پڑھ لوگ بھی کبھی کبھار اچھی شاعری کر لیتے ہیں وہ کسی جذبے کی شدت سے متاثر ہوتے ہیں اور اس تاثر کے نتیجے کے طور پر ایسے اشعار لکھ لیتے ہیں جو سامع یا قاری کو اسی کیفیت سے اثر پذیر کر سکتے ہیں جس سے شاعر خود متاثر ہے مگر باوجود اس بات کے شعر اگر علمی پہلو سے ناقص ہوگا تو یہ اس کے لئے عیب کی بات ہوگی۔ شعر کے لئے جس طرح یہ ضروری نہیں کہ شاعر وسیع علم سے آراستہ ہو، اسی طرح یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ شعر اور علم میں کسی قسم کا تضاد ہے۔

با ایں ہمہ عالموں کی شاعری عموماً پھس پھسی اور بے مزہ ہوتی ہے۔ علماء و فضلاء کا منظوم سرمایۂ ادب اتنا کثیر اور ضخیم ہے کہ ہر دور کے تذکروں کا اچھا خاصا حصہ اس کی تفاصیل پر مشتمل ہے۔ مگر ان کے منظوم کلام کو نقادوں کی تحسین شاذ و نادر ہی حاصل ہوئی ہے۔ خلیل ابن احمد عروضی کا یہ مقولہ بھی اسی بات کو ثابت کرتا ہے کہ "جو کچھ میں کہنا چاہتا ہوں وہ کہہ نہیں سکتا اور جو کہہ سکتا ہوں وہ کہنا نہیں چاہتا، اس لیے میں شعر گوئی کی طرف مائل نہیں ہو سکا"

شاعری کی تاریخ یہ کہتی ہے کہ بہت سے علمی نظریئے ایسے ہیں جو شاعروں کو عالموں سے پہلے سوجھے ہیں، یہ اور بات ہے کہ طریق بحث مختلف رہا ہے۔ مگر علماء اور حکماء جس نتیجے تک بڑے تجربے

اور مشاہدے کے بعد پہنچتے ہیں، شعرا تخیلی الہام کی مدد سے اسے پہلے ہی بھانپ لیتے ہیں۔

پروفیسر R. B. Cram نے اپنی کتاب "Scientific Thought in Poetry" میں سائنس اور حکمت کے بے شمار نظریوں کا ذکر کیا ہے جو والٹیر، گوئٹے، ٹینی سن، ورڈز ورتھ اور دوسرے شعرائے مغرب کی تصانیف میں شاعرانہ انداز میں پہلے سے موجود تھے جہاں تک عربی، فارسی، اُردو اور دوسری اسلامی زبانوں کا تعلق ہے، ان کی شاعری میں بھی علمی عنصر کی کچھ کمی نہیں۔

ہم دیکھتے ہیں کہ بڑے بڑے شاعروں کے کلام میں مروجہ علوم اور متداول نظریات کی گہری آمیزش پائی جاتی ہے۔ شاعر انسانی سوسائٹی کا ایک فرد ہوتا ہے۔ وہ ان لہروں اور تحریکوں سے الگ نہیں رہ سکتا ہے جو اس کے زمانے میں انسانی ذہن و فکر میں زلزلہ پیدا کر رہی ہوتی ہیں۔ گو یا کہ علمی مسائل یا اشارات شعرا کے ہاں مقصود بالذات نہیں ہوتے۔ مگر شعرا کے حافظے میں جس قسم کی معلومات ہوتی ہیں وہ ان سے بلا تکلف اور بے اختیارانہ کام لیتا ہے اور تشبیہ و استعارہ اور تمثیل کی غرض سے ان کو استعمال میں لاتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا میدان قصیدہ اور مثنوی ہے۔ ان اصناف کلام میں شاعر کے فکر کو گھومنے کی کچھ زیادہ اجازت ہوتی ہے۔ مگر مناسب حد تک دوسری اصناف کلام میں بھی ان سے کام لیا گیا ہے۔

دوسرے علوم تو درکنار، خود ریاضی اور سائنس کے مسائل بھی مختلف شعرا کے کلام میں ملتے ہیں۔ رومی کی مثنوی میں نجد داستان

اور تجاذب اجسام جیسے دقیق مسائل کے متعلق اشارات ملتے ہیں۔ نظریۂ ارتقا خالص علمی لحاظ سے ڈارون کی طرف منسوب ہے۔ مگر رومی کو اس حقیقت کا سراغ صدیوں پہلے مل چکا تھا۔ نظامی عروضی کے "چہار مقالہ" سے قطع نظر صوفی شاعروں میں جامی نے بھی بالتصریح اس کا ذکر کیا ہے۔

مشرق میں علوم کو نظم کے لباس میں پیش کرنے کا طریقہ فارسی اور سنسکرت میں بالعموم رائج رہا ہے۔ چنانچہ فارسی نظم میں ہمیں نجوم رمل، جفر، علم اسرار الحروف، خوش خطی، تیر اندازی۔ غرض ہر فن اور ہر علم کی کتابیں مل جاتی ہیں۔ باقی رہے مذہبی علوم اور حکمت اور فلسفہ، سو ان کا رشتہ نظم سے سائنس کے مقابلے میں قریبی ہے، اس لئے ان کے مطالب کو بھی منظوم کرنے کا طریقہ خاصا مروج رہا۔

اس اصولی بحث کے بعد یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ پرانے زمانے میں تعلیم اور فضیلت کے مختلف درجوں کے متعلق مختصراً کچھ اشارے کئے جائیں تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ ہمارے شعراء جس تعلیم یافتہ سوسائٹی سے ابھرتے تھے اس میں وہ تعلیمی لحاظ سے کس درجے اور مرتبے کے لوگ سمجھے جاتے تھے میرا مقصود اس موقع پر نصاب تعلیم کی تفصیلات سے بحث کرنا نہیں۔

مسلمان علماء نے اصولی لحاظ سے علم کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے، منقول اور معقول۔ منقول سے مراد ہے قرآن، حدیث، فقہ، تاریخ، سیرت، انساب، ادب، صرف و نحو، علم لغت، تصوف وغیرہ۔ معقول سے مراد ریاضیات، طبعیات اور حکمت وغیرہ۔ لباب الالباب کے مصنف عوفی نے علماء کو دو حصوں میں تقسیم

کیا ہے: ایک وہ جو شرعیات کے ماہر ہوتے تھے، دوسرے وہ جو فضلیات (یعنی علوم ادب) کے۔ فضلیات میں علوم لسانیہ مثلاً صرف ونحو، علم معانی وبیان، عروض وقافیہ اور دوسرے علوم شعر، علم ترسل و استیفا، نجوم وطب، وغیرہ شامل تھے۔ ایک لحاظ سے علم لغت اور معانی اور صرف ونحو کا (جہاں تک عربی کا تعلق ہے) علوم قرانیہ سے تعلق تھا۔

علوم کی تقسیم ایک دوسرے اعتبار سے بھی کی جاتی ہے:

(۱) وہ علوم جن کا شرع سے تعلق ہے، یعنی علوم معاد۔

(۲) وہ علوم جن کا معاش سے تعلق ہے، یعنی علوم معاش۔

(۳) علوم مجلس، ادب (جس میں ۱۳ علوم ہیں) لغت، خط، قرض الشعر، عروض، قافیہ، نحو، صرف، اشتقاق، معانی، بیان، بدیع، محاضرات، انشا۔

جب بنو عباس کے زمانے میں فارسی شاعری نے آنکھ کھولی تو علمی فضیلت اور وقار کی سند گہری عربیت کے بغیر ممکن نہ تھی۔ علوم شرعیہ میں تبحر حاصل کرنا نہ صرف فضیلت کے لئے بلکہ دین داری کے لئے بھی ضروری تھا مگر بعض لوگ ایسے بھی ہوتے تھے جو ادب میں اختصاص پیدا کرتے تھے۔ ادب سے مراد اس زمانے میں صرف ونحو اور لغت تھی۔ علوم ادب میں اختصاص دبیری کے منصب کا مستحق بناتا تھا۔ فارسی کے بہت سے قدیم شاعر عربی اور فارسی دونوں زبانوں میں شعر لکھتے تھے۔ ان میں سے اکثر شرعیات کے نصاب کے فارغ التحصیل ہوتے تھے۔ عوفی کا بیان ہے کہ انوری کے زمانے تک

لوگ شرعیات کی طرف راغب تھے۔ مگر بعد میں فضلیات کو قبول عام حاصل ہو گیا۔ گویا صرف ادب اور علوم شعر میں فضیلت پیدا کرنا عام تعلیم کا مقصد تھا۔ یہی وجہ ہے کہ فارسی کے قدیم شعرا عموماً شرعیات اور فضلیات دونوں میں نام پیدا کرتے تھے۔ خصوصاً اہل دل اور اہلِ درد شاعروں کو وہ فضیلت حاصل تھی کہ ان میں سے بعض بزرگ وار حکیم کے ممتاز لقب سے ملقب ہوتے تھے۔ مثلاً حکیم سنائی، حکیم خاقانی وغیرہ۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ شروع شروع میں عام شاعری بھی علوم کی صف میں بڑی معزز جگہ پاتی تھی اور اس کے مشتغلین کو بڑی عزت کی جگہ ملتی تھی مگر رفتہ رفتہ جب شعرانے شاعری کو ذریعۂ معاش بنا کر بادشاہوں کی ندیمی، مصاحبی اور دربار داری کو مقصود بنا لیا تو اس کا رتبہ علوم کے مقابلے میں فرو تر سمجھا جانے لگا، اور باوجودیکہ سینکڑوں علماء اور فضلاء خود بھی شعر کہتے تھے۔ مگر قدیم پیشہ شعراء کی کثرت نے بہت حد تک اس کا پایہ گرا دیا۔

دولت شاہ نے انوری کا ایک شعر اس کے ثبوت میں پیش کیا ہے ؎

شعر در نفس خویشتن بد نیست
نالۂ من ز خست شرکاست

دولت شاہ بار بار فضیلت اور شاعری میں خط فاصل کھینچتا جاتا ہے۔ مثلاً عنصری کے متعلق کہتا ہے:

"او را ورائے طور شاعری فضائل است"

خاقانی کے متعلق کہتا ہے:

"در علم بے نظیر و در شعر استاد و در جاہ مشار الیہ"

انوری کے متعلق کہتا ہے:

"از شعرائے روزگار کم کسے در دانش مندی و انواع فضائل ہمتائے او بود۔"

شمس الدین طبسی کے متعلق کہتا ہے:

"باوجود فضل و کمال در شاعری مرتبۂ عالی دارد"

امامی کے متعلق کہتا ہے:

"باوجود علم و فضل در شاعری بے نظیر بودہ"

عماد: "باوجود علم و تقویٰ و جاہ و مراتب شاعرے کامل بودہ۔"

ابن حسام: "باوجود شاعری صاحب فضل بود۔"

اوحد مستوفی: "باوجود فضائل شاعر کامل بود"

طوطی ترشیزی: باوجود فضائل شاعر ......"

جامی: "...... شیوہ شاعری دون مراتب بزرگوارش خواہد بود۔"

ان اقتباسات سے یہ بات صاف طور پر روشن ہو جاتی ہے کہ دولت شاہ کے زمانے تک شاعری اور علمی فضیلت کے دو الگ الگ میدان بن گئے تھے۔ شاعری اگرچہ دنیاوی احتشام کا ذریعہ تھی مگر فضیلت علمی کے مرادف نہ تھی۔ اندریں حالات محض شاعری کی بنا پر فضلا کی صف میں بیٹھنا ممکن نہ تھا۔ اگر کسی شاعر کو اس فضیلت کی تمنا ہوتی تھی تو وہ شاعرانہ کمالات کے ساتھ ساتھ

فضیلت علمی سے آراستہ ہونا بھی ضروری خیال کرتا تھا۔ میر علی شیر نے ہلالی استر آبادی کو تحصیل علم کی ترغیب دیتے ہوئے کہا تھا کہ۔

"شاعری تو شاعری ہے، علمی فضیلت بھی پیدا کرو"

میں پہلے عونی کا بیان درج کر چکا ہوں کہ لوگ ایک خاص زمانے تک شرعیات یعنی علوم دینی کی تحصیل کی طرف بہت راغب تھے مگر بعد میں فضلیات کی طرف مائل ہوتے گئے۔ اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ علوم ادب کی تحصیل معاش کی مشکلات کو بآسانی رفع کر سکتی تھی، بلکہ اس کے ذریعے دنیاوی جاہ و حشمت کے مواقع کچھ زیادہ حاصل ہو جاتے تھے پہلے تو علمی تبحر کوئی آسان بات نہ تھی پھر ہر شخص کے لیے اس وادی میں قدم رکھنا آسان نہ تھا۔ اس کے علاوہ عالمانہ زندگی ضبط اور وقار کی متقاضی ہوتی تھی۔ علماء کا گروہ عموماً دربارداری کی قیود کی تاب نہ لا سکتا تھا۔ ان حالات میں فضلیات کی تحصیل بہت مفید اور نفع مند سمجھی جاتی تھی۔

عام علوم کے علاوہ شاعری کے لیے ایک خاص قسم کی تربیت کی ضرورت ہوتی تھی۔ اس کا مقصود شعر کے صناعتی پہلو کی تکمیل اور زبان و الفاظ پر قدرت تامہ اور مہارت تامہ تھا۔ میں اس موقع پر پھر نظامی عروضی کا ایک بیان درج کرتا ہوں:

"اما شاعر بدین درجہ نرسد الا کہ در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست ہزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و دہ ہزار کلمہ از آثار متاخران پیش چشم کند و پیوستہ دواوین استادان ہمی خواند و یاد ہمی گیرد کہ در آمد و بیرون

شد ایشاں از مضائق و دقائق سخن بر چہ وجہ بودہ استنا
طاق و الواع شعر در طبع او مرتسم شود و عیب و ہنر شعر بر صحیفۂ
خرد او منقش گردد ........ ہر گرا طبع در نظم شعر راسخ شد
و سخنش ہموار گشت روئے بعلم کنار و عروض بخواند و گرد تصانیف
استاد ابو الحسن السرخسی البہرامی گردد چوں غایۃ العروضین و
کنز القافیہ و نقد الفاظ و سرقات و تراجم و الواع ایں علوم
بخواند بر استادے کہ آں داند تا ..... اسم او در صحیفۂ
روزگار پدید آید"

یہی وجہ ہے کہ فارسی کے اکثر بڑے شاعر اس زمانے میں
علوم شعر اور علوم ادب سے آراستہ ہوتے تھے ؛ خصوصاً ان علوم
سے جن کا تعلق تکمیل صناعت شعری سے تھا۔ فرخی علاوہ شاعر
ہونے کے فن بلاغت کا بھی ماہر تھا اس کی کتاب "ترجمان البلاغہ"
اگرچہ آج دنیا کے سامنے نہیں مگر اس کی عظمت کا اعتراف ان علمائے
ادب نے کیا ہے جنھوں نے اس کو پڑھا ہے اور اس کو ماخذ
بنا کر کتابیں لکھی ہیں۔ عنصری کے متعلق دولت شاہ کا قول نقل ہو
چکا ہے کہ "او را ورائے طور شاعری فضائل است" غزنوی
سمرقندی علم شعر کا بہت بڑا ماہر خیال کیا جاتا تھا۔ رشید وطواط
علم شعر، معانی بیان، صنائع، کتابت، استیفا در ترسل میں
یکتائے روزگار تھا۔ اس کی کتابیں خصوصاً "حدائق السحر" اس
فن میں سنگ بنیاد کا درجہ رکھتی ہیں۔ سیفی، مجد ہمگر۔ خاقانی
خسرو، فیضی اور دیگر شعرائے اکابر شاعرانہ کمال کے ساتھ ساتھ

اپنی علمی فضیلت کے لئے بھی شہرت رکھتے تھے۔

نجوم، طب، سیاق اور فن انشاء، فن معماء اور تاریخ گوئی عام تحصیلات علمی میں شمار ہوتی تھی۔ نویں صدی ہجری میں ہرات میں فنون لطیفہ کو میر علی شیر کے زیر اثر جو فروغ حاصل ہوا اس کے طفیل نقاشی، مصوری، خوش نویسی اور لاجورد شوئی کی قسم کے فنون کو بڑی ترقی ہوئی۔ یہ اسی کا اثر تھا کہ اس زمانے میں اور اس کے بعد صفویوں کے دور اول میں بہت سے شاعران فنون میں بھی ماہر نظر آتے ہیں "تحفۂ سامی" میں چند شعرا کی علمی استعداد کا حال یوں بیان ہوا ہے۔

میر شکری صحافی اور لاجورد شوئی میں مہارت رکھتے تھے۔

میر عبدالصمد کاشی، نقاشی، تصویر، تذہیب میں کامل تھے۔

میر ابراہیم قانونی، خط اور قانون نوازی میں ماہر تھے۔

میرک نقاش، طراحی اور فن تصویر کشی میں ماہر تھے۔

میر علی کاتب اور سلطان علی مشہدی مشہور خطاط تھے اور شعر بھی لکھ لیتے تھے۔

سام میرزا مانی شیرازی کے متعلق لکھتا ہے: "چوں مصور بے بدل بود و نقاش بے نظیر بود۔ اشعارش خالی از صورتے نیست۔"

مصنف "مآثر رحیمی" نے فغفور لاہیجانی کے متعلق لکھا ہے کہ وہ علم موسیقی، ادوار اور طبابت کا ماہر تھا۔ اسی طرح کمال الدین حسین خط، موسیقی، سیاق اور حساب میں اور محمد قاسم سراجا موسیقی میں دستگاہ رکھتا تھا۔

ہیں نے یہ چند نام 'تحفۃ سامی'، اور 'ماثر رحیمی'، سے بطور مثال پیش کئے ہیں، اسی سے اوروں کا قیاس ہو سکتا ہے معترض کہہ سکتا ہے کہ ان ناموں میں کسی بڑے شاعر کا نام نہیں، مگر میرا جواب یہ ہے کہ جس زمانے میں معمولی اور عام شاعروں کی علمی اور فنی استعداد کا یہ حال ہو، اس میں بڑے شاعر بغیر اعلیٰ فضیلت کے کیسے چمک سکتے تھے۔ فارسی شاعروں کی یہ خصوصیت ہے کہ اس پر علمیت اور فضیلت کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ شاعر اگرچہ شاعری میں طبیعت کے زور سے چلتا تھا مگر علم و ادب کی محفل میں تبھی بلند مسند پر بیٹھ سکتا تھا جب فضیلت اس کی شاعری کی ہم رکاب ہو۔

قدیم شعرائے فارسی کی علمی استعداد کے متعلق ابھی بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے، مگر میں اس بحث کو طول دینے سے دانستہ احتراز کرتا ہوں کیوں کہ مجھے شعرائے اردو کی علمی استعداد کے متعلق بھی کچھ کہنا ہے۔

اس غرض کے لئے میں ہندوستان میں مغلیہ دور کے نظام تعلیم کی طرف اشارہ کروں گا۔ اردو شاعری نے اولین مدارج ترقی میں فارسی شاعری کی پیروی کی۔ اس کے علاوہ اردو اور فارسی کے شاعروں کا ماحول ایک ہی تھا۔ دونوں ایک ہی فضا کی مخلوق اور اس کے پروردہ تھے، دونوں کے رجحانات اور میلانات ایک تھے۔ تربیت، علمی زاویۂ نظر۔ نصب العین اور اخلاقی و معاشی ماحول کے اعتبار سے ہندوستان کے اردو فارسی شاعر ایک دوسرے سے کسی طرح الگ نہیں کئے جا سکتے، بلکہ کئی شاعر دونوں زبانوں میں

شعر گوئی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

مغلوں کے زمانے میں جو تعلیمی نصاب اور پروگرام سب سے زیادہ مقبول تھا اس کا مقصود اور نصب العین یہ تھا کہ فارغ التحصیل حضرات فن انشا اور قواعد زبان کے ماہر بن جائیں۔ فارسی چونکہ دفتری زبان تھی اس لئے اس میں لیاقت تامہ پیدا کرنا علمیت کی پہلی منزل تھی۔ سرکاری تقرب کا ذریعہ یہی تھا اور یہی حصول ملازمت کا وسیلہ۔ اس وقت ہندوستان میں مسلمانوں میں ایک جماعت ایسی تھی جو اصلاً ہندوستانی تھی۔ ان کے علاوہ ہندوؤں نے فارسی پڑھنے پڑھانے کا فیصلہ کر لیا تھا۔ ان دونوں گروہوں کے لئے فارسی اکتسابی زبان تھی۔ ایک غیر زبان میں کامل قدرت پیدا کرنے کے لئے بہت سے سہارے ڈھونڈنے پڑتے ہیں۔ لغات، شرحیں، فرہنگ، نصاب، صرف و نحو کا طالب علمانہ مطالعہ۔ ہندوستانی مسلمانوں اور ہندوؤں نے فارسی میں کامل دسترس پیدا کرنے کے لئے یہ سب کچھ کیا سرکاری محکموں میں نوکری حاصل کرنے کے لئے فن انشاء کی مہارت لازمی تھی، اور فن انشاء میں مہارت کے لئے زبان دانی اشد ضروری تھی۔

یہی وجہ ہے کہ ہندوستان میں لغت نویسی کی طرف خاص توجہ ہوئی۔ جہانگیری، رشیدی، موید الفضلا، مدار الافاضل، برہان قاطع، سراج اللغات، چراغ ہدایت، مراۃ الاصطلاح مخلص، مصطلحات وارستہ، بہار عجم سب کی سب ہندوستان کی پیداوار ہیں۔ اس بارے میں ایرانیوں سے زیادہ ہندوستانیوں نے فارسی زبان کی خدمت کی ہے۔ ہندوستانیوں کی یہ توجہ ایک عملی ضرورت کی بنا پر تھی۔ وہ

فارسی زبان کو کتابوں کے ذریعے سیکھنے پر مجبور تھے اور مشکلات کو حل کرنے کے لئے لغت، شرح اور فرہنگ سے رجوع کرتے تھے۔ بچوں کو فارسی سکھانے کے لئے مغلوں سے کچھ پہلے نصاب کی کتابیں رائج ہو چکی تھیں جن کے ذریعے فارسی الفاظ کی متعدبہ تعداد ہندی یا اردو کی مدد سے سکھائی جاتی تھی۔ ان نصابی کتابوں پر پروفیسر شیرانی نے ایک مفصل مضمون لکھا ہے۔

خلاصہ کلام یہ ہے کہ زبان دانی کی طرف خاص توجہ کی جاتی تھی، یہ اس زمانے کا عام رجحان تھا۔ شاعروں (خصوصاً ہندوستان کے فارسی شاعروں) کو زبان دانی کی اور بھی ضرورت تھی۔ چناں چہ اُن علوم میں تبحّر پیدا کرنے کی خاص کوشش کی جاتی تھی جن کا تعلق زبان سیکھنے اور سکھانے سے تھا۔ کچھ آگے چل کر میں اس پر مزید روشنی ڈالوں گا۔

اگر چہ شاعری بھی معاش کی ضرورتوں کو کسی حد تک پورا کرتی رہی، مگر منشی گری اور دبیری تو ایک پیشہ تھی، اس لئے اعلیٰ منشی اور دبیر بننے کے لئے شروع ہی سے ایسی تعلیم بچوں کو دلائی جاتی تھی جس کی بدولت وہ تحریر اور ترسل میں چابک دست بن جاتے تھے۔ اس کے ساتھ فن سیاق اور استیفا وغیرہ کی تعلیم دی جاتی تھی۔ اس خاص میدان میں تو فارسی سے پہلے کی شاندار روایات موجود ہیں۔ ترسل کے فن میں صاحب اسماعیل بن عباد اور عبدالحمید وغیرہ کے نام کسی تعارف کے محتاج نہیں۔ اس میدان میں قدمائے قلم نے وہ وہ جوہر دکھائے ہیں کہ قلم ان کے لکھنے سے عاجز ہے۔

فارسی ادب کے ذخیروں پر سرسری نظر ڈالنے سے یہ حقیقت ظاہر ہو جاتی ہے کہ اس موضوع پر صدہا کتابیں تعلیم و تربیت کے لئے لکھی گئیں۔ خسرو جیسے باکمال نے بھی اس موضوع پر قلم اٹھایا ہے، اعجاز خسروی انھی کی کتاب ہے۔ ان کے بعد بھی سینکڑوں انشا پردازوں نے اس وادی میں قدم رکھا ..... اور ایک نے دوسرے سے بڑھ چڑھ کر کتابیں لکھیں جن کی تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں۔

مغلوں کے زمانے میں دفتر کی زبان فارسی تھی۔ اس لیے اس زمانے میں فارسی انشا میں مہارت منصب اور عہدے کا راستہ کھول دیتی تھی۔ چنانچہ اس زمانے کے عمومی نصاب تعلیم میں انشا کو بہت بڑی اہمیت تھی، خصوصاً ہندوؤں کے لئے۔ اس کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ اکثر ہندو مصنف تعلیم و تربیت کے اس پہلو پر خاص زور دیتے نظر آتے ہیں۔ چناں چہ برہمن نے "چار چمن"، منشی لال چند نے "نگار نامہ"، اور منشی سبحان رائے نے "خلاصۃ المکاتیب" میں اس پر مفصل بحث کی ہے۔[۵]

موجودہ زمانے کے طالب العلم جب مشاعروں میں میر و میرزا، آتش و ناسخ، شاہ نصیر اور ذوق وغیرہ کو صحت الفاظ اور محاورہ کی بحثوں میں الجھتا دیکھتے ہیں تو اکثر پریشان ہو کر پوچھتے ہیں کہ آخر ہمارے بزرگوں کو ان لفظی جھگڑوں میں ملتا کیا تھا؟ جب دیکھو الفاظ

---

۵ مزید تفصیل کے لیئے ملاحظہ ہو میری کتاب "فارسی ادب میں ہندوؤں کا حصہ"، آخری باب

کے چکر میں پھنسے ہوئے دکھائی دیتے ہیں میں سمجھتا ہوں ہمارے زمانے کے لوگوں کی حیرت واقعی بجا اور درست ہے۔ لیکن اگر ان اسباب پر غور کیا جائے جن کی وجہ سے ہمارے بزرگوں کے دماغ اس خاص سانچے میں ڈھل گئے تھے، یہاں تک کے الفاظ اور ترکیبوں کی تصحیح ان کے ذہن کا خاصہ بن گئی تھی، تو شاید کسی حد تک ہم بزرگوں کے قصوروں کو معاف کرنے پر مجبور ہو جائیں گے۔ میری رائے میں اس ذہنیت کی سب سے بڑی ذمہ داری زبان دانی کی اہمیت کے علاوہ ہندی ایرانی نزاع پر بھی تھی۔ جس کا ہندوستان کے فارسی ادب پر بڑا اثر ہوا اور اس کے بعد فارسی ادب کے سائے میں پل کر جوان ہونے والی اردو شاعری بھی خاصی حد تک اس سے اثر پذیر ہوئی۔

خان آرزو اپنے زمانے کے یکتا عالم تھے، ان کی تصانیف بے شمار ہیں۔ خصوصاً علوم شعر اور قواعد زبان کے متعلق ان کی کتابیں بہت اہم ہیں انھوں نے ہندوستانی فارسی کے حق میں بڑا جہاد کیا، مگر افسوس کہ اس کو زوال سے نہ بچا سکے۔ بایں ہمہ دہلی پر ان کی فضیلت اور ہمہ دانی کا سکہ "بیٹھا ہوا تھا۔ لوگ صحت زبان کے بارے میں انھی کی طرف رجوع کرتے تھے۔ وہ نہ صرف فارسی شعرا کے استاد تھے بلکہ دہلی میں ریختہ گوؤں کے پہلے طبقے کے امام بھی وہی تھے۔

خان آرزو کا اردو شاعری پر اس لحاظ سے بڑا اثر پڑا کہ انھوں نے ہماری شاعری میں زبان کی صحت کو مرکزی اہمیت دی، جو بڑھتے بڑھتے یہاں تک پہنچی کہ شاعری محاورہ دانی کے مرادف ہو کر رہ گئی۔

ان حالات میں یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ شاعری (خصوصاً مصنوع شاعری) کو کامیاب بنانے کے لئے کن کن مضامین تعلیم کی طرف توجہ کرنی ضروری ہو گئی ہو گی۔ اُردو کے لئے فارسیت کچھ کم ضروری نہ تھی لہٰں جو جو باتیں فارسیت کے لئے ضروری تھیں اردو کے لئے بھی ضروری سمجھی گئیں۔

تذکروں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اُردو کے شعرا عموماً علوم شعر کی تحصیل کیا کرتے تھے، کیونکہ اس علمی استعداد کے سہارے وہ اپنی شاعری کے صناعتی پہلو کو معترضین کے اعتراضوں سے بچا سکتے تھے۔ اس کے علاوہ شعر کی فنی حدود کو پہچان سکتے تھے۔ جو لوگ ان فنون سے بے بہرہ ہوتے تھے ان کی شاعری مشاعروں میں مخالفین کی زد سے بچ نہ سکتی تھی۔ فارسی کے شعرائے مقدمین و متوسطین بھی علوم شعر سے آراستہ ہوا کرتے تھے، مگر آخری عہد مغلیہ میں فارسی اور اردو کے شاعران کی طرف خاص توجہ کرنے لگے تھے۔ چناں چہ اس کا ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ اس دور میں اس موضوع پر بہت سے رسالے لکھے گئے۔ شمس الدین فقیر، آرزو، قتیل، صہبائی وغیرہ کی کتابیں خاص طور پر قابل ذکر ہیں

مرزا رفیع السودا نے بھی عبرت الغافلین کے نام سے ایک رسالہ لکھا ہے۔ اس کے متعلق شیخ چاند نے اپنی کتاب "سودا" میں لکھا ہے:

"اس رسالے کی اہمیت کے گونا گوں پہلو ہیں۔ یہ تنقید شعر کا نمونہ ہے۔ ہمارے شعرا جس نقطۂ نظر سے شعر کہتے اور

سمجھتے تھے، اس کا صحیح اندازہ اس سے ہو سکتا ہے اور وہ شعر کو جس طرح لسانی، بیانی، لفظی اور عروضی اعتبار سے سنوارتے اور جانچتے تھے اس کا اصل معیار، ہمیں معلوم ہو جاتا ہے۔ اس کی روشنی میں سودا کے خیالات معائب اور محاسن شعر کے بارے میں ہمیں معلوم ہو سکتے ہیں اور اس کے کلام کا صحیح مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ ایسی صورت میں وہ اشعار جن کو ہم اپنے زمانے کے مذاق و معیار کے مطابق معانی و مفہوم کا جامہ پہناتے ہیں۔ ہمیں اصل رنگ میں نظر آتے ہیں...... اس سے اس بات کا بھی پتہ چلتا ہے کہ سودا نہ صرف فطری شاعر تھا...... اس سے اس بیان کی بھی تکذیب ہو جاتی ہے کہ وہ جاہل و بے علم تھا۔ اس نے فارسی شاعری کا اُستادانہ مطالعہ کیا تھا۔ اس کے پیش نظر اساتذۂ فارسی کا کلام تھا۔ وہ اس کی باریکیوں اور نزاکتوں کو خوب سمجھتا تھا۔" (سودا صفحہ ۳۴۶)

رسالہ "عبرت الغافلین" کے تنقیدی مضامین سے ہمیں اس وقت کوئی سروکار نہیں۔ بتانا یہ مقصود ہے کہ خان آرزو نے شعر و شاعری کی تہذیب اور تربیت کے لئے جو راستے نکالے اور جو تجویزیں بتائیں ان کی رو سے علوم شعر کی تحصیل شاعرانہ تربیت کی بنیادی ضرورت تھی۔ علوم شعر سے مراد وہ سارے علوم ہیں۔ جن سے شعر کی تہذیب میں مدد مل سکتی ہے۔ مثلاً معانی، بیان، بدیع، عروض، علم قافیہ، قرض الشعر، صرف و نحو، لغت وغیرہ

فاخر مکین نے شعرائے قدیم کے اشعار کو جس نقطۂ نظر سے جانچا اور اور اس کے جواب میں سودا نے فاخر مکین کے اعتراضات کا جس طریق سے رد کیا، اس سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس زمانے میں شاعرانہ تربیت کا نظام ان علوم کی تحصیل کے بغیر نامکمل خیال کیا جاتا تھا

اس تعلیمی پروگرام کا نتیجہ یہ ہوا کہ شعرائے اردو مروجہ تعلیم کے ضروری مراحل طے کرنے کے بعد علوم شعر اور زبان کی طرف خاص توجہ کیا کرتے تھے۔ وہ اکثر اچھے خاصے عالم اور فاضل ہوتے تھے اور علمی استعداد کے لحاظ سے ان کا درجہ پست نہ ہوتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ میر اور دوسرے تذکرہ نگاروں نے شاعروں کے تذکرے میں عالم اور عامی کا امتیاز قائم رکھا ہے۔ بے علم یا کم علم شاعروں کی بھی کمی نہ تھی مگر بے علم شاعر کا شعر تنقید کی آہنی گرفت سے بچ نہ سکتا تھا جس کا اثر یہ ہوتا تھا کہ شاعر کی جہالت بہت جلد اس کے فن کی موت کا باعث بن جاتی تھی۔

نام ور شعرائے اردو علمی تحصیل کے لحاظ سے کامل ہوتے تھے [۱]۔ میر، سودا، درد، جرأت، انشاء، آتش، ناسخ، ذوق اور غالب فارسیات میں کامل دست گاہ رکھتے تھے۔ مصحفی عربی میں

---

[۱] مولوی عبدالحی صاحب "گل رعنا" میں نصیر، ذوق اور غالب کے زمانے کے متعلق کہتے ہیں: "علوم قدیمہ نے بھی ایک حد تک ترقی کی منطق، حکمت، طب، علم الکلام کی گرم بازاری میں عربی الفاظ زبانوں پر کثرت کے ساتھ چڑھ گئے" (ص ۲۴)

نحو سے خوب واقف تھے ۔ انشا، مظہر جانجاناں، آتش اور مومن بھی عربی صرف و نحو اور دوسرے منقولی علوم میں دست گاہ رکھتے تھے ۔ شعر اور فارسیات تو (جیسے پہلے بیان ہو چکا ہے) ان شعرا کے لئے بنیادی ضرورت کی چیزیں تھیں مگر بعض شاعر علوم عربی سے بھی واقف تھے ۔ محمد حسین کلیم نے فصوص الحکم کا اردو میں ترجمہ کیا ۔ جو لوگ فصوص کے علمی مضامین کا اندازہ کر سکتے ہیں وہ سمجھ سکتے ہیں کہ اس کے لئے کتنی قابلیت کی ضرورت ہے ۔ مظہر جانجاناں نے شیخ محمد افضل سیالکوٹی سے باقاعدہ حدیث پڑھی ۔ میر اثر نے اساتذۂ دہلی سے فنون ریاضی اور دوسرے علوم و فنون پڑھے ، قمر الدین منت نے علوم و فنون کی درسی کتابیں شاہ عبدالعزیز صاحب سے پڑھیں ، فارسی کی تحصیل میر شمس الدین فیقر سے کی ۔ مومن نے شاہ عبدالقادر صاحب سے علوم عربیہ حاصل کئے غرض شعرا کے فن کی علمی بنیاد کافی مضبوط تھی اگرچہ شاعری کا اصل جوہر فطری ذوق پر منحصر تھا مگر علم کی کمی بہر صورت عیب خیال کی جاتی تھی کہتے ہیں کہ ایک موقع پر شاہ نصیر نے اپنے شعر میں ، ظلم ، کی جگہ ، تظلم ، کا لفظ استعمال کر دیا تھا ۔ اس پر سر مشاعرہ گرفت ہوئی ۔ اعتراضات سے بچنے کے لئے انھوں نے محتشم کاشی کا ایک شعر پڑھا مگر وہ بھی غلط بیٹھا اس سے اگرچہ ان کی عام شاعری پر زیادہ حرف نہیں آتا مگر اس میں کچھ شک نہیں کہ ایسی غلطی سے شاعر کی بے علمی ظاہر ہوتی ہے اور شاعر کی جو سبکی ہوئی وہ اس پر مستزاد ہے

نجوم اور طبابت آغاز ہی سے مسلمانوں کے محبوب علوم میں سے تھے۔ چنانچہ چہار مقالہ کے دو مقالے انہی سے متعلق ہیں۔ اردو شاعری کی ابتدا اور ترقی کے ادوار میں بھی ان علوم کا بڑا چرچا تھا۔ خوش خطی اور موسیقی میں کمال حاصل کرنا خوبی کی بات تھی شعرائے اردو کی فہرست میں اچھی خاصی تعداد ایسے لوگوں کی بھی مل جاتی ہے جو شاعری کے ساتھ ساتھ موسیقی کے بھی ماہر تھے۔ میر عبدالولی عزلت مصوری کے علاوہ موسیقی میں بھی دسترس رکھتے تھے، اس حد تک کہ اچھے اچھے گویے کان پکڑتے تھے لہ سودا، میر درد، میر اثر اور جرأت موسیقی میں مہارت تام رکھتے تھے۔ اس کے علاوہ ہیئت، منطق، اقلیدس، تاریخ گوئی، فن سیاق، رمل، جفر اور اس طرح کے دوسرے فنون جو اس زمانے میں مروج تھے۔ عام طور پر شعرائے اردو کی تحصیلات علمی میں شامل ہوتے تھے۔ اس سے ان کے شاعرانہ کمال کو چار چاند لگ جاتے تھے اور ظاہری عیوب کے داغ سے ان کا کلام پاک ہو جاتا تھا۔

اس بحث سے صرف یہ ثابت کرنا مقصود تھا کہ ہماری قدیم علمی اور ادبی سوسائٹی میں شاعری کی علمی اور صناعتی بنیادوں کے متعلق لوگوں کا نقطۂ نظر کیا تھا؟ آداب و علوم میں شعر کا درجہ کیا تھا؟ اور شاعر مروجہ نظریات کے ماتحت کس حد تک علمی استعداد پیدا کرنے پر مجبور تھا؟ میرا خیال

---

لہ گل رعنا، ص ۹۶

ہے کہ میں نے اس مضمون میں ایک حد تک ان سوالات
کا جواب دے دیا ہے۔

---

# ۳

# تنقیدی تجربے

# فارسی تذکروں میں تنقیدی عنصر

## (الف) "لباب الالباب" عوفی کا مطالعہ

عوفی کی کتاب "لباب الالباب" شعرائے فارسی کا غالباً قدیم ترین تذکرہ ہے جو ۶۱۸ھ میں تصنیف ہوتا ہے۔ ابوطاہر خاتونی کی کتاب "مناقب الشعرا" اس سے اقدام[1] ہے مگر مورخ اسے شاعروں کا تذکرہ تسلیم نہیں کرتے ان کے نزدیک اس میں فارسی شاعروں کے محاضرات و مشاعرات درج تھے۔ بالکل ممکن ہے کہ اس میں اشعار کا انتخاب بھی ہو مگر اُسے باقاعدہ تذکروں میں شمار نہیں کیا جاتا۔

عروضی سمرقندی کا "چہار مقالہ" بھی "لباب الالباب" سے

---

[1] پانچویں صدی ہجری کے اواخر اور چھٹی صدی ہجری کے اوائل میں لکھی گئی تھی مگر اس کا کوئی نسخہ اس وقت دنیا میں موجود نہیں۔

پہلے کی تصنیف ہے مگر وہ بھی تذکرۂ شعرا نہیں البتہ ہمارے نقطۂ نظر سے اس کو یہ اہمیت حاصل ہے کہ اس میں فنِ شاعری پر ایک مستقل باب ہے جس میں شعر اور اس کی ماہیت سے بحث کی گئی ہے۔

پس تذکروں میں تنقیدی اصول کی دریافت کے سلسلے میں لباب الالباب ہمارا قدیم ترین ماخذ ہے۔ یہ اس زمانے کی تصنیف ہے جب فارسی میں انتقاد کا فن ارتقا کے ابتدائی مراحل سے گزر رہا تھا۔ عربی ادب کے معیار بڑی شدّت سے علماء و فضلاء کے پیش نظر تھے۔ ثعالبی اور باخرزی کی کتابیں (یتیمۃ الدہر اور دمیۃ القصر) عربی اور فارسی کے نقادوں کے لیے بہت حد تک نمونے کا کام دیتی تھیں۔ ہمارا مصنف بھی انہی تصانیف سے متاثر تھا اور اس کے سامنے اسی قسم کے نمونے تھے۔

میں نے جن کتابوں کا ابھی ابھی ذکر کیا ہے ان کا انداز محاضراتی ہے۔ ان سے مقصود جچی تلی تنقید نہیں بلکہ مجلس آرائی اور شعر اور شعراء کے متعلق چند دلچسپ باتیں بیان کرنا ہے، جس کے ضمن میں ہر شاعر کے کچھ اشعار بیان کر دیئے جاتے ہیں۔ ثعالبی کا خاص اسلوب یہ ہے کہ مشہور صنعتوں کے نقطۂ نظر سے ہر شاعر کے کلام کے کچھ محاسن بیان کرتا ہے اور آگے بڑھ جاتا ہے۔ یہ ادبی مجلس آرائی کا دور تھا، اس میں شعر و سخن کے ہر جگہ چرچے تھے۔ صاحب اسماعیل بن عباد اور اس طرح کے دوسرے خوش ذوق امراء و وزراء اپنی محفلوں کو ادبی لطائف سے پر لطف بناتے تھے اس سے نکتہ آفرینی، تفریح اور تفنن کے سوا کچھ غرض نہ تھی۔ "لباب الالباب" کی غرض و غایت

بھی یہی تھی۔ اس میں شعراء کے حالات زندگی بمنزلہ صفر کے ہیں شخصیت اور سیرت، ماحول اور زمانے کے اثرات بالکل زیر بحث نہیں لائے گئے کلام پر مجموعی رائے مفقود ہے، خصوصیات کلام کا جائزہ ندارد۔

عوفی شاعری کے منصب اور مقصد کے متعلق تقریباً وہی خیالات رکھتا ہے۔ جو نظامی عروضی کے ہیں۔ اس کے نزدیک شاعری جذبات کی پیداوار تو ضرور ہوگی مگر نصب العین کے اعتبار سے اسے وہ صرف یہی درجہ دیتا ہے کہ اس کے ذریعے سلاطین و ملوک کے درباروں میں شاعر عزت کی جگہ حاصل کر لیتے ہیں۔ نظامی کا بھی یہی منفعتی نظریہ ہے بقائے نام اور شہرت دوام کی خواہش بادشاہوں کی (بلکہ ہر انسان کی) کمزوری ہے۔ ہمارے قدیم نقادان سخن اس کمزوری سے خوب فائدہ اٹھاتے اور بادشاہوں کی ترغیب کے لئے اس بحث کو خوب پھیلاتے تھے۔ کبھی کہتے؛

ازاں چنداں نعیم ایں جہانی
کہ ماند از آل ساساں وآل سامان
ثنائے رودکی ماندست و مدحت
نوائے بارید ماندست و دستاں

کبھی فرماتے؛

بسا کاخا کہ محمودش بنا کرد
کہ از رفعت ہمے با مہ مرا کرد
نہ بینی زاں ہمہ یک خشت برپای
ثنائے عنصری ماند است بر جا

یہ ہماری درباری شاعری کی بہت بڑی کمزوری ہے۔ بادشاہوں کو بقائے دوام کی ترغیب دینے کے باوجود ہر شاعر دربار میں وہ رتبہ حاصل نہ کر سکتا تھا جس کی اسے خواہش ہوتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ بہت سے شاعروں نے تلخ تجربات کے بعد شاعری کی مذمت کی ہے اور بالآخر اس سے بیزاری کا اظہار کیا ہے۔ چناں چہ ظہیر فاریابی نے کہا ہے:

کمینہ پایۂ من شاعری است خود بنگر
کہ چند گونہ کشیدم ز دست او بیداد
بہیں گلے کہ از و بشفگد مرا این ست
کہ بندہ خوانم خود را دسر ورا آزاد
گہے لقب نہم آشفتہ زنگی را حور
گہے خطاب کنم باز سفلۂ را راد

مگر حقیقت یہ ہے کہ جس طرح شاعری کا پہلا نصب العین غلط سمجھا گیا ہے اسی طرح یہ دوسرا نظریہ بھی غلط ہے۔ جو لوگ اصولی لحاظ سے شاعری کو پیغمبری اور الہام سمجھتے تھے کیا اُن کے لئے زیبا تھا کہ وہ پیغمبری اور الہام کو چند بادشاہوں کے بقائے نام کی خدمت میں وقف کر دیتے؟

عوفی نے بعض دوسرے لوگوں کے تتبع میں شعر کی معنویت کے بارے میں بھی ٹھوکر کھائی ہے یہ سمجھنا کہ شعر اصولی طور پر کذب اور ناراستی پر مبنی ہے، کتنی بڑی غلط فہمی ہے۔ یہ بھی دراصل اسی افلاطونیت کی جھلک ہے جو اسلامی ملکوں میں اہل فکر و نظر

کو ہمیشہ متاثر کرتی رہی۔ شعر میں صداقت اور حقیقت کا معیار منطقی صداقت کے معیار سے مختلف ہے۔ اگر شاعر، ادیب اور صاحب فن کو تخیل کی دنیا میں آزادانہ پھرنے کی اجازت نہ ہو تو پھر فنون لطیفہ کا چراغ گل ہو کر رہ جائے۔ ادب اور آرٹ میں منطقی صداقت کی جگہ فنی صداقت پیش نظر ہوتی ہے۔ اگر ادیب اور شاعر اپنے بنیادی تجربے کے بارے میں مخلص اور دیانت دار ہے تو پھر اُسے یہ اختیار ہے کہ وہ اپنی تصویروں کے لئے خیال کی دنیا سے آب و رنگ مہیا کرے۔ واقعہ یہ ہے کہ عوفی اور اس کے ہم خیال قصائد کی مدح و تشبیب کی مصنوعی فضا سے متاثر ہیں اور شعر میں کذب اور دروغ کی موجودگی کو تسلیم کرتے ہیں۔ ورنہ اس صنف سے الگ ہو کر اگر دیکھا جائے تو ہمیں شاعری میں بطور خاص کذب اور عدم صداقت کا عنصر اتنا نمایاں نظر نہیں آتا جتنا عوفی اور اس کے ہم خیالوں کو دکھائی دیتا ہے۔

عوفی نے شعر کی جو تعریف کی ہے اس میں بھی "ذاتی تجربے" کی بنیادی اہمیت کو تسلیم نہیں کیا "شعر را معنی علم است یعنی دانش" اسی طرح شاعر کی تعریف یہ کی ہے "و معنی شاعر عالم بود یعنی دانا کہ معانی دقیق را ادراک کندہ" اب رہا "معنیِ دقیق" سو اس کا مطلب یوں بیان کیا ہے "و معنی دقیق آں کہ فکرت او (یعنی شاعر) در زیر پردہ ضمیر خیال بازی ہائے لطیف نماید۔" اسی طرح عوفی کے نزدیک علم اور شعر میں فرق یہ ہے کہ علم عام ہے اور شعر خاص۔ مگر اس ساری بحث میں جذبے کا مطلق

تذکرہ نہیں کیا، البتہ مصوری کو تسلیم کیا ہے۔

یہ تو صحیح ہے کہ شاعر معانیِ دقیق کا ادراک کرتا ہے مگر معانیِ دقیق کو ابھارنے والی قوتیں کون کون سی ہیں؟ جذبہ اور تجربہ اس میں کہاں تک دخیل ہوتا ہے؟ نفسی کیفیتوں کا کیا اثر ہوتا ہے؟ جمال کا احساس اور حسن کا ادراک کیا کیا کام کرتا ہے؟ ان مباحث کے بارے میں عوفی خاموش ہے۔

"لباب الالباب" کی پہلی جلد میں ان شاعروں کا تذکرہ ہے جن کی شاعری اتفاقی حادثے کا درجہ رکھتی ہے۔ معاصراتی انقلو کی مجبوریوں کی وجہ سے ہمارے مصنف نے اس قدیم دور کے بہت سے ایسے اہل ثروت اور ارباب اقتدار کو شعرا کی صف میں جگہ دے دی ہے جو شاید کڑی تنقید کے قول فیصل کے بعد شعراء میں شمار نہ کئے جا سکیں گے۔ "اشعار سلاطین و ملوک امراء"، "لطائف اشعار وزرا و صدور و کفاۃ"، "لطائف اشعار آئمہ و علماء و صدور و فضلاء" یہ چند ابواب کے عنوان ہیں۔ ان ابواب کے مضامین سے اس زمانے کی عام ادبی کیفیتوں کا اندازہ ضرور ہو جاتا ہے۔ اس زمانے کے علمی ذوق اور رجحانات کا بھی پتہ چل جاتا ہے۔ ہمارے مصنف نے ان ملوک و سلاطین کے حالات زندگی بھی شعرا کے مقابلے میں زیادہ دیئے ہیں، یعنی یہ بحث اس کے لئے بہت کچھ دل کشی کا سامان رکھتی ہے: حالاں کہ ان امراء کے مقابلے میں اکابر شعراء بہتر توجہ کے مستحق تھے۔ چاہیئے یہ تھا کہ ان کا تذکرہ نسبتاً مبسوط ہوتا مگر عوفی اپنے زمانے کے درباری مذاق کے ہاتھوں مجبور تھا۔ اس کا

اندازہ اسی سے کیا جا سکتا ہے کہ وہ بادشاہوں کی شاعری کے لئے یہ عذر اور بہانہ نکالتا ہے کہ "چوں تقدیر افتاد کہ بنائے شعر پادشاہے نہاد است یک فصل در اشعار ملوک..... "

لباب کی دوسری جلد میں اکابر شعراء کا تذکرہ ہے۔ اس میں ہمارے مصنف نے بے حد اختصار سے کام لیا ہے۔ اس کی تنقیدات بے حد مختصر ہیں، ان سے کسی شاعر کا خصوصی رنگ نمایاں نہیں ہوتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عوفی کو تنقیدی الفاظ اور اصطلاحوں پر قدرت حاصل نہ تھی۔ وہ کلام کے لطیف امتیازات کو الگ الگ ظاہر کرنے سے قاصر ہے۔ شاید اس ابتدائی زمانے میں تنقیدی الفاظ کا ذخیرہ بھی محدود تھا۔ دولت شاہ سمرقندی کے تذکرے میں جو وسعت ہے وہ قدرتی طور پر عوفی کے زمانے میں پیدا نہ ہو سکتی تھی۔

میں اس موقع پر قارئین کرام سے عذر خواہی کرتے ہوئے تنقید سے متعلق چند اقتباسات پیش کرتا ہوں جن سے عوفی کا عام اسلوب ظاہر ہوتا ہے۔

**منجیک:** ..... شعرے غریب، الفاظے خوب، معانی بکر، عبارتے بلیغ و استعارائے نادر..... "

**ابو العباس ربنجنی:** "و شعر او در غایت دقت و نہایت رقت"

**دقیقی:** "و او را بہ سبب دقت معانی و رقت الفاظ دقیقی گفتندے"

عنصری : اشعار عنصری شعار فصاحت و دلبری دارد، و دقت معنی بارقت نحوی جمع است و مثنویاتے کہ تالیف کردہ است......
ہر یک گنج بدائع و خزانہ حکم و مستودع معانیِ دقیق و مجمعِ امثالِ رقیق است (ص ۳۲)

فردوسی : "..... مقتدائے ارباب صنعت و پیشوای اصحاب فطنت ...... و مصداق ایں معنی شاہ نامہ تمام است ......
و کمال صنعت در آں آن است کہ از اول تا آخر بر یک نسق راندہ است و بر یک شیوہ گفتہ و ختم او ذوق مفتتح دارد و ایں کمال قدرت و غایت استادی بود"

فرخی : "رخ خوب روی بلاغت را مشاطہ قریحت او چناں آراستہ کہ ہیچ قادح انگشت بر حرف آں نہاد، شعر او عذب و پر معنی است، بادل در صنعت سخن و بہ دقت معانی کوشید و در آں از اقران سابق آمد و با آخر سخن سہل ممتنع ایراد می کرد ....."

عمعق بخاری : "آنچہ از شعر او عذب و مطبوع است در غایت سلاست و لطافت است و آنچہ مصنوع است حمل استادان را در حیرت افگندہ است"

قطران تبریزی : و قصائد او ہمہ لطیف و اغلب رعایت جانب تجنیس کردہ است ......"

ظہیر فاریابی : و تمامت دیوان او مطبوع و مصنوع است و شعر او لطفے دارد کہ لطف او ہیچ شعر دیگر ندارد......"

ان اقتباسات سے یہ بات اچھی طرح واضح ہو سکتی ہے کہ

ہمارے مصنف کے پاس تنقیدی اصطلاحوں کی بے حد کمی ہے، یعنی چند الفاظ (مثلاً مطبوع، مصنوع، لطیف، دقت، رقت وغیرہ) کے سوا اس کے پاس کچھ نہیں۔ اُس کے بیانات کے بیش تر حصہ شاعر کے تخلص کی لفظی رعایات کے گرد گھومتا ہے۔ اگر کسائی ہے تو تخیل کی کسوت کا ذکر کیا ہے، اگر عنصری ہے تو فصاحت کے عنصر کو زیر بحث لایا ہے، اگر خاقانی ہے تو اسے ملک بلاغت کا خاقان قرار دیا ہے اور بس۔ سیرت اور شخصیت کا جائزہ تقریباً غائب ہے، تاریخی مفقود ہیں اور ماحول سے کوئی سروکار نہیں۔

اشعار کے انتخاب کو اگرچہ براہ راست تنقید نہیں کہا جا سکتا مگر اس سے انتخاب کرنے والے کے ذوق اور حسن کے معاییر کا بالواسطہ اندازہ ہو جاتا ہے۔ اس سے یہ راز کھل جاتا ہے کہ انتخاب کرنے والا اصناف کلام میں سے کس صنف کا دل دادہ ہے؟ اس نے خوبصورت اشعار کی فہرست کیا ہے؟ اس کے نزدیک حسن کیا ہے اور شعر کی خوبی اور کلام کی خوبصورتی کیا معنی رکھتی ہے؟

عوفی کے انتخاب کا اچھا خاصا حصہ وہ ہے جس کا تعلق آتش، شراب، شب، باغ، ہلال، شمع اور اسپ سے ہے۔ یہ قطعے بیشتر غزنوی اور سامانی دور کے شعراء کے ہیں۔

خراسان اس زمانے میں بغداد کی "عربی عجمی" تہذیب کے انحطاط پذیر ماحول کے مقابلے میں ایک خاص قسم کی توانا زندگی اور گرمی اور جوش اور کسی حد تک سادہ بدویت کا مرکز تھا۔ اس زمانے کے شعر وہمی اور عقلی گرہ ہائے خیال کو باندھنے اور کھولنے کی

بجائے زندگی کے مادی اور محسوس مظاہر و کوائف کی تعریف کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ فرخی کی صفتِ ابر، عسجدی کی صفتِ برف فرخی کی صفتِ داغ گاہ اور اس قسم کے دوسرے قطعات یا قصائد اس کے ثبوت میں پیش کئے جا سکتے ہیں۔ منوچہری کی نظم (یا قطعہ) صفتِ شمع اگرچہ بزمیہ علامات (symbol) میں سے ہے مگر اس کے بنیادی خیالات کا تار پود سچے اور واقعی تاثرات کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ ہمارا مصنف عوفی اس قسم کے محسوس اور مادی موضوعوں سے متعلق قطعات کو پسند کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دولت شاہ کے مقابلے میں اس کے زیادہ انتخابات اسی قسم کے ہیں۔

عوفی کسی حد تک الفاظ کی موسیقی کو بھی مدنظر رکھتا ہے قطران کے انتخابات دل کھول کر دیئے ہیں۔ جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اشعار کا یہ ڈھنگ مصنف کو بہت مرغوب ہے۔ چند مطالع ملاحظہ ہوں جن کی پوری پوری غزلیں کتاب میں درج ہیں:

یافت ازیں دریا دگر بار ابر گوہر بار بار
باغ وبستان یافت دیگر ز ابر گوہر بار بار

ابر نیسانی بناز اندر چمن پرورد درد
گشت خیری با فراق نرگس او زرد زرد

---

صنعت تجنیس اور لزوم مالا یلزم میں صوتی لحاظ سے بذریعۂ تکرار حروف جو حسن پیدا ہوتا ہے اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ عوفی کو جہاں موقع ملتا ہے۔ اس صنعت پر مشتمل اشعار کا انتخاب کرتا

ہے۔ اس قسم کے انتخابات دولت شاہ سے کہیں زیادہ اس کی کتاب میں ملتے ہیں۔

فارسی شاعری کا کوئی تذکرہ قصائد اور غزل کے انتخابات سے خالی نہیں رہ سکتا۔ چنانچہ لباب الالباب، میں ان اصناف کی نمائندگی کافی ہے مگر قطعات اور رباعیات کا انتخاب عام تذکروں کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مصنف نظمیات کی طرف زیادہ مائل ہے جس کی وجہ یہ بھی ہے کہ اس کے زمانے تک غزل اپنے عروج تک نہ پہنچی تھی، کیوں کہ یہی وہ صنف ہے جو منفرداً ایک ایک شعر کو اپنی جگہ مکمل خیال تسلیم کرتی ہے۔ قطعہ، قصیدہ، رباعی، مثنوی، مخمس وغیرہ میں خیال کا تسلسل مطلوب ہوتا ہے۔ عوفی میں فردیات کا تقریباً فقدان اور بعد کے تذکروں میں غزل کے ایک ایک شعر کے انتخاب کی کثرت اس تفاوت کو اچھی طرح واضح کر سکتی ہے۔

علامہ قزوینی نے لباب کے دیباچے میں لکھا ہے کہ عوفی کے انتخابات میں کوئی خاص حسن نہیں۔ یہ رائے غالباً غلط نہیں۔ اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ عوفی کی زیادہ کوشش یہ ہے کہ اشعار مصنوع ہوں یا نہ ہوں مگر ان کا بنیادی خیال درست ہو۔ ان میں کوئی خاص تجربہ بیان کیا گیا ہو اور کسی مادی یا محسوس موضوع کی تصویر ہو؛ مثلاً باغ، ابر، برف، آگ، کہسار، ہلال، تلوار، شمع، اسپ، سیب، زمستان، خزاں، بہار اس کے محبوب موضوع ہیں۔ یہ وہ موضوع ہیں جن کے متعلق بعد کے تذکروں میں بہت کم مواد ملتا ہے

اور یہ ظاہر ہے کہ فارسی شاعروں کے ذوق کی عام تربیت میں ان تذکروں کے مطالعے کا بہت بڑا حصہ ہے۔ پس اگر علامہ قزوینی کو عوفی کے انتخابات پسند نہ آئے ہوں تو چنداں جائے تعجب نہیں۔

## (ب) تذکرۂ دولت شاہ کا مطالعہ

ادب کے متعلق مغربی خیالات کی اشاعت نے ہندوستان میں تنقید کے موضوع سے خاص دلچسپی پیدا کردی ہے چنانچہ مولانا حالی کے زمانے سے لے کر اس وقت تک تنقید کے متعلق بہت سی کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ عملی تنقید کی کوششیں کچھ زیادہ نہیں ہوئیں، پھر بھی آج کل جتنی کشش اس ایک لفظ تنقید میں پائی جاتی ہے وہ شاید کسی اور ادبی اصطلاح کو حاصل نہ ہوگی۔

اردو میں فن تنقید کو موضوع بنانے والے مصنفین میں سے بیشتر ایسے ہیں جو تنقید کے مغربی نظریوں سے تو اچھی طرح واقف ہیں مگر بہت کم ایسے ہوں گے جنھوں نے ادبی تنقید کے سلسلے میں اپنے بزرگوں کے نظریات کو سمجھنے کی ہمدردانہ کوشش کی ہو۔ ان میں سے بعض ایسے ہیں جو یہ سمجھتے ہیں کہ ہمارے قدیم زمانے میں تنقید کا مطلقاً رواج نہ تھا۔ کچھ ایسے ہیں جو قدیم زمانے میں تنقید کے وجود کے قائل ہیں مگر اس کو ناقص گردانتے ہیں۔ البتہ اب کچھ کچھ تسلیم کیا جا رہا ہے کہ گذشتہ زمانے میں تنقید موجود تو تھی مگر اس کا رنگ اور طریقہ مختلف تھا۔

## پرانا تنقیدی نظام

میرے خیال میں ہمارے ان جدید مبصرین میں سے آخر الذکر گروہ حق بجانب ہے اور قائم بالصّواب، مگر اس گروہ کے افراد بھی ایک غلطی میں مبتلا ہیں اور وہ یہ ہے کہ وہ اُردو کی تنقیدی کوششوں کا سراغ لگاتے وقت اپنے آپ کو صرف اُردو کتابوں تک محدود کر لیتے ہیں۔ ان میں سے بیشتر شعرائے اردو کے ایک دو تذکروں کو دیکھ کر ان سے کچھ تنقیدی اشارے جمع کر لیتے ہیں، اور بس یہ خیال کر لیتے ہیں کہ پرانے انتقادی نظام کا احاطہ ہو گیا ـــــــــ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ پرانے نقد و نظر کے بارے میں سب سے پہلا گروہ جس طرح غلط فہمی میں مبتلا تھا، ہمارے یہ دوست بھی اس سے کامل طور پر نکلنے کی فرصت نہیں پاتے۔ میرے خیال میں اس غلطی سے بچنے کا ایک ہی طریقہ ہے اور وہ یہ کہ ہم اپنے قدیم ادب اور شعر و شاعری کو کسی مرکزی نقطے سے دیکھنے کی کوشش کریں۔ اس حقیقت سے کسے انکار ہو سکتا ہے کہ پرانی اُردو کی شاعری فارسی شاعری کے سلسلے میں پلی اور بڑھی۔ اس کے مضامین و مطالب کا بہت سا حصہ ایسا ہے جو فارسی سے روشناس ہوئے بغیر سمجھ میں نہیں آ سکتا۔ پھر جو علوم، شعر کو جانچنے اور پرکھنے کے لیے مرتب ہوئے وہ اردو ادب ہی سے وابستہ نہیں بلکہ اس سے بہت پہلے کے ہیں۔ اردو میں فارسی سے آئے فارسی میں عربی سے اُردو میں جو کچھ ہے اس کا اصل سرچشمہ فارسی اور عربی ہے پس اگر ان علوم شعری کی تہہ تک پہنچنا مقصود ہو گا تو اس کی تحقیق کے لیے فن کی پرانی عربی اور فارسی کتابوں کو بھی دیکھنا ہو گا خواہ ہماری موجودہ جستجو صرف اُردو تنقید کے سلسلے ہی میں کیوں

نہ ہو۔

حقیقت یہ ہے کہ قدیم زمانے میں شعر کو پرکھنے اور جانچنے کے لئے کچھ پختہ معیار موجود تھے۔ یہ معیار مسلّم اور عام طور پر مانے اور جانے ہوئے تھے اور لوگ ان سے عموماً واقف تھے۔ یہی وجہ ہے کہ تذکرہ میں تذکرہ نگار اجمالاً یا اشارۃً اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں۔ وہ عموماً تفصیل سے اجتناب کرتے ہیں مگر ان بےچاروں کو کیا معلوم تھا کہ آنے والے زمانے میں ان بدیہی باتوں کو سمجھنے والے بھی خال خال بلکہ معدوم و مفقود ہو جائیں گے۔ افسوس یہ ہے کہ پرانے اور نئے مذاق کے درمیان بہت تھوڑے عرصے میں ایسی سخت دیوار حائل ہو گئی ہے کہ اس وقت ذوق اور تربیت کے لحاظ سے ملک میں ہیچ و پیچ دو مختلف قومیں ایک ساتھ آباد نظر آتی ہیں۔ نتیجہ یہ کہ ایک فریق دوسرے کی زبان کو نہیں سمجھتا۔ دل کی بات کو کیا سمجھے گا ؎

کس زبان مرا نمی فہمد
بعزیزاں چہ التماس کنم

پس اس لحاظ سے نہایت ضروری ہے کہ پرانے اسلوبِ انتقاد کو سمجھنے کے لئے اس سارے نظام سے واقفیت پیدا کی جائے جس کو اس زمانے کا نقاد اپنے لئے بطور بنیاد استعمال کرتا تھا۔ پھر ان اصطلاحوں کو بھی جاننا ضروری ہے جو صدیوں تک شعراء کے کلام کی قدر و قیمت کو معین کرنے کے لئے ہماری کتابوں میں استعمال ہوتی رہی ہیں۔ اس کے علاوہ ان ادبی تحریکوں کا علم بھی لابدی ہے جو مختلف زمانوں میں موجود رہی ہیں اور اپنی خصوصیات کا نقش

تذکروں میں اور اس نوع کی دوسری تصانیف میں چھوڑ گئی ہیں۔ اسی طرح ادب میں ان وطنی گروہ بندیوں کا حال بھی جاننا چاہیے جن کے متعلق ادب کا مورخ بعض اوقات محض اشاروں میں بات کہہ کر آگے بڑھ جاتا ہے۔ مگر ان میں سے ہر اشارہ کسی پوری داستان کا حامل ہوتا ہے۔

## تنقیدی مواد کے ماخذ

چوں کہ اس سلسلے میں ہمیں معلومات یک جا نہیں ملتیں، اس لئے مختلف مقامات سے ان کو فراہم کرنا ہوگا۔ میرے خیال میں اس مقصد کی خاطر ہمیں ذیل کے سرچشموں سے استفادہ کرنا ہوگا:

(الف) شعرأ کے تذکرے

(ب) انتخابات یا بیاضیں جو مضمونوں کے لحاظ سے مرتب ہوئی ہیں۔

(ج) بلاغت کی کتابیں (فارسی اور اردو میں) بیان، بدیع، صرف و نحو، علم حروف۔

(د) عروض اور قوافی کی کتابیں۔

(ھ) موازنے، حملے اور ادبی مباحثے۔

(و) مجالس شعرا و ادبا۔

(ز) تاریخی اور ادبی کتابیں۔

(ح) نثری دیباچے جن کا رواج عہد مغلیہ میں بہت زیادہ ہوگیا تھا۔

(ط) علما و ادبا کے ادبی خطوط مثلاً فیضی، ابو الفضل، منیر
برہمن اور غالب، حالی اور شبلی کے خطوط۔
(ی) عہد مغلیہ کی مصوری، فن تعمیر اور موسیقی کا سرسری
مطالعہ
(ک) ہر عہد کی مجلسی اور سیاسی تاریخ (اس سے پس
منظر معلوم کرنا مقصود ہے۔
(ل) دواوینِ شعرا کی شرحیں

## تذکروں کا مطالعہ

اپنے اس مطالعے کے سلسلے میں مَیں نے سب سے پہلے
تذکروں کو لیا ہے۔ مگر میرے مطالعے کا دائرہ صرف اردو شعرا کے
تذکروں تک محدود نہ ہوگا بلکہ میں اپنی تلاش اور تحقیق کے دامن
کو پھیلا کر فارسی تذکروں تک بھی جاؤں گا، کیوں کہ اردو کے
سلسلے میں تلاش و جستجو فارسی ادب کے ضمنی مطالعے کے بغیر
اکثر نامکمل رہتی ہے۔ میں نے عربی کے تذکروں کو اس موقع پر
اس لئے نظر انداز کر دیا ہے کہ ہماری اردو تذکرہ نویسی براہ راست
عربی سے متاثر نہیں ہوئی۔ بلکہ فارسی کے واسطے سے اس نے
اثر قبول کیا ہے۔

عوفی کی کتاب "لباب الالباب" کے بعد دولت شاہ سمر
قندی کا "تذکرۃ الشعرا" فارسی کا قدیم ترین تذکرہ ہے۔ لباب
موجودہ تذکرے کے مقابلے میں ایک طرح کی بیاض ہے۔ اس

میں شعراء کی سیرت کے مرقعے اتنے ناقص ہیں کہ ان سے مجموعی حیثیت سے شخصیت کا کوئی تصور قائم نہیں ہوتا۔ لباب کا جائزہ الگ لوں گا۔

## تذکرۂ دولت شاہ

دولت شاہ کا تذکرہ لباب سے مفصل تر ہے۔ اس کی ترتیب میں طبقات کا ڈھنگ مدنظر رکھا گیا ہے۔ چوں کہ قدیم فارسی شاعری شروع شروع میں عربی شاعری سے متاثر ہوئی ہے اور ایک کا آغاز دوسری کے انجام سے وابستہ ہے۔ اس لیے دولت شاہ نے شروع میں شعرائے عرب کا بھی ایک طبقہ قائم کیا ہے۔ تاکہ شعر فارسی کی ارتقائی رفتار کی ابتداء و انتہا اچھی طرح ذہن نشین ہو جائے۔ ایران میں خاصی مدت تک عربی اور فارسی دونوں زبانوں کی شاعری دوش بدوش چلتی رہی۔ یہی وجہ ہے کہ لباب الالباب کی طرح اس تذکرے میں بھی ذوزبان شاعروں کا ذکر بکثرت ملتا ہے۔

دولت شاہ نے "تذکرۃ الشعراء" کے دیباچے میں اپنی اس تالیف کی غرض و غایت خود بیان کی ہے۔ اس کے بیان کا خلاصہ یہ ہے کہ میری عمر عزیز کے ۵۰ سال گزر گئے مگر میں اب تک کوئی ایسا کام نہ کر سکا جو میرے لیے بقائے نام کا باعث ہوتا۔ نیکی اور نیکوکاری تو ہو نہیں سکی، کوئی علمی کام بھی سرانجام نہ ہو سکا اب شیخ آذری کے اس شعر سے سبق حاصل کیا ہے:

آذری عمر بیازیچہ و غفلت بگذشت آنچہ باقی ست مشو غافل و فرصت دریاب

رنج وغم کے اس عالم میں ایک دن دل سے مشورہ کیا؛ علم وفضیلت کے راستوں میں کون سا راستہ انتخاب کرنا چاہیئے اور تالیف وتصنیف کے میدانوں میں سے کس میدان کی طرف رخ کرنا چاہیئے؟ صوفیوں کے حالات خواجہ عطار لکھ چکے ہیں۔ بادشاہوں کی زندگی اور تاریخ پر دوسرے لوگ قلم اٹھا چکے ہیں۔ اب میرے لیئے اگر کچھ باقی ہے تو وہ شعرا کا تذکرہ ہے جس پر ابھی تک کسی نے قلم نہیں اٹھایا ؎

آنچہ مجہول ماندہ در عالم
ذکر تاریخ و قصۂ شعراست

اسی خیال نے ارادے کی شکل اختیار کی اور ارادہ عملی صورت اختیار کر کے موجودہ "تذکرۃ الشعراء" کی شکل میں جلوہ گر ہوا۔

## آزاد فضا

موجودہ تذکرے کی یہ خصوصیت خاص طور سے لائق ذکر ہے کہ اس کی حیثیت فرمائشی نہیں بلکہ اس کی تالیف مصنف کے ذاتی شوق کا نتیجہ ہے۔ پچاس سال کی عمر میں مصنف اس کے لیئے مواد جمع کر کے واقعات کے بکھرے ہوئے شیرازے کو اکٹھا کرتا ہے۔ اس زمانے میں مصنف کے سامنے کوئی درباری اعزاز نہیں بلکہ وہ اس قسم کی ہر طمع وحرص سے آزاد ہے۔ ملازمت کی پابندیوں اور بیہودگیوں کا تلخ احساس اس کے دل میں موجود ہے چناں چہ وہ خود کہتا ہے:

"قصہ و غصۂ ملازمت درگاہ سلاطین را چہ گویم،
اگرچہ ایں طریق شعار و دثار آبا و اجداد ایں مستمند است
اما نفس را در مراسم آں خدمت نامودب دیدم بضرورت
پائی اناں کراس منیع درکشیدم ۔"

(تذکرہ، ص ۱۲، طبع یورپ)

اس نقطہ نظر سے یہ تذکرہ جس ذہنی فضا میں لکھا گیا ہے اس کو اگر آزادی کی فضا کہہ دیا جائے تو مناسب ہوگا ۔

## ادبی اور علمی ماحول

اس تذکرۃ الشعراء، کو جو مجلسی اور ادبی ماحول نصیب ہوا، وہ بھی غیر معمولی تھا ۔ امیر علی شیر کی وزارت اور سلطان حسین بیقرا کی بادشاہت کا دور ہے، ہرات کا شہر بلکہ خراسان کا سارا ملک علم و ادب کے چرچوں سے گونج رہا ہے ۔ بلند پایہ کتابیں لکھی جا رہی ہیں؛ خوش خطی، نقاشی، موسیقی اور دوسرے فنون لطیفہ نے تمام ماحول کو رنگین بنا رکھا ہے ۔ میر علی شیر کی فیاضیوں سے فن تعمیر کو ترقی ہو رہی ہے ۔ غرض سارا ملک ایک اعلیٰ کلچر اور شائستگی کا گہوارہ بنا ہوا ہے ۔ سلطان علی مشہدی، میرک نقاش اور کچھ بعد میں بہزاد اس آب و ہوا کے پروردہ افراد ہیں ۔

## دولت شاہ کی خوش ذوقی

ہمارا مصنف دولت شاہ بھی اس شائستگی اور تہذیب کا

نمائندہ ہے۔ اس کا ذوق سخن بہایت شستہ و تربیت یافتہ معلوم ہوتا ہے۔ پچاس سال کی عمر ہے۔ شعر و سخن کی مجلسوں اور فضاؤں میں پلا ہوا مذاق لطف کلام سے پورا پورا آشنا ہے۔ ہر بات نچی تلی، انتخاب مناسب اور موزوں اور شعراء کے حالات بقدر ضرورت، پاک اور صاف سٹائل۔ جو بات کہتا ہے۔ لطف سے بھری معلوم ہوتی ہے۔ ہماری بعض پرانی کتابوں میں ایک خاص عیب یہ تھا کہ ان کے مصنف فحاشی اور عریانی سے اپنا دامن بچانا ضروری نہ سمجھتے تھے (اور اس مرض میں بعض بڑے لوگ بھی مبتلا نظر آتے ہیں) مگر دولت شاہ سمرقندی کی طبع سلیم اس کو گوارا نہیں کرتی۔ اُسے جب کبھی ایسا موقع پیش آتا ہے وہ اس سے صاف صاف بچ کر نکل جاتا ہے۔ ادیب صابر اور رشید الدین وطواط ایک دوسرے کے مخالف تھے اور مخالفت اس حد تک تھی کہ انھوں نے ایک دوسرے کے خلاف ہجویات لکھیں اس موقعہ پر دولت شاہ اگر چاہتا تو ان کی ہجویات کے نمونے پیش کر دیتا مگر اس نے اپنے آپ کو یہ کہہ کر بچا لیا ہے کہ "یک دیگر را ہاجی رکیک گفتہ اند، ایراد ایں ہجویات دریں کتاب از حرمت دور نمود" (تذکرہ، ص ۹۲) اسی طرح سوزنی کے ذکر میں کہا ہے "ایراد ایں ہجویات دریں کتاب پسندیدہ نیاید" (ص ۱۰۰) غرض جہاں کہیں اس لغزش کے امکانات تھے ان سے اپنے آپ کو محفوظ رکھا ہے۔ اور اپنی خوش مذاقی اور طبیعت کی پاکیزگی کا پورا پورا ثبوت دیا ہے یہی خوش ذوقی اس تذکرے کی ایک اہم خصوصیت ہے۔

## دل چسپی اور لطف

تذکرۂ دولت شاہ کی ایک اور خوبی یہ ہے کہ اس میں مصنف نے قاری کی خاطر دل چسپی اور لطف کو بڑھانے کی خاص کوشش کی ہے۔ جس زمانے میں دولت شاہ اس تصنیف کی طرف توجہ کر رہا تھا اس وقت مذاق عام کو لطافت اور رنگینی خاص طور پر مرغوب تھی۔ تیموری شہزادوں نے پہلے ہرات میں پھر ہندوستان میں اعلیٰ زندگی اور نفیس معاشرت کے جو نمونے قائم کئے اس کو سامنے رکھتے ہوئے یہ سمجھنا آسان ہے کہ دولت شاہ اپنے تذکرے میں لطف اور دلچسپی کے پہلو کی طرف کیوں خاص طور پر متوجہ ہے؟ تذکرے کے لئے واقعات کی صحت بے حد ضروری چیز ہے مگر دولت شاہ اس لحاظ سے تو کہیں کہیں جادۂ صواب سے ہٹ جاتا ہے مگر لطف انگیزی کے خیال اور کوشش کو کبھی ترک نہیں کرتا۔ وہ موقع بہ موقع لطیفوں اور حکایتوں سے اپنی کتاب کو خوش گوار سے خوش گوار تر اور شیریں سے شیریں تر بناتا جاتا ہے۔ مثلاً تیمور اور حافظ کی ملاقات کا واقعہ تاریخی لحاظ سے درست نہیں مگر اس کے دل چسپ ہونے میں کیا شک ہے؟

## تاریخی پس منظر

تذکرۂ دولت شاہ کے تاریخی پہلو پر بہت سے اعتراضات کئے گئے ہیں جن میں سے بعض صحیح بھی ہیں، مگر باوجود مستند مورخ

نہ ہونے کے ہمارے تذکرہ نگار کی تاریخی حس کمزور نہ تھی۔ اس کی تذکرہ نویسی کا یہ خاص اسلوب ہے (جو بہت مقبول و مرغوب ثابت ہوا) کہ وہ مختلف شعراء کے تذکرے کے ضمن میں ہم عصر بادشاہوں اور امیروں کے بھی مختصر حالات بیان کرتا جاتا ہے۔ اس سے دو فائدے ہوئے ہیں: ایک تو ادب اور شاعری اپنے خاص سیاسی اور مجلسی ماحول میں ہمارے سامنے آگئی ہے۔ دوم بادشاہوں اور امیروں کی ادبی زندگی سے بھی ہم روشناس ہوئے ہیں، کیوں کہ تاریخوں میں عام طور پر سلاطین کی زندگی کا یہ پہلو نمایاں نہیں ہوا۔ دولت شاہ تحقیق کی ضرورتوں سے بھی بے خبر نہیں۔ روایات اور بیان کی صحت کو عقل کی روشنی میں دیکھنے اور جانچنے کا قائل ہے۔ اس تذکرے میں بہت سے موقعے ایسے پیش آئے ہیں جہاں دولت شاہ نے عام روایتوں پر ایمان لانے سے انکار کیا ہے اور صاف کہہ دیا ہے کہ اس قسم کی باتوں کو عقل تسلیم نہیں کرتی۔

## تصوف

دولت شاہ اپنے عصر کا صحیح فرزند تھا۔ اس کے تذکرے میں جس طرح اس دور کی لطافت، شستگی اور خوش مذاقی نمایاں طور پر نظر آتی ہے، اسی طرح اس زمانے کی درباری معاشرت اور دوسرے مجلسی اور تہذیبی رجحانات بھی خاص طور پر جلوہ گر ہوتے ہیں۔ مشرب کے لحاظ سے دولت شاہ تصوف کا دلدادہ ہے۔ اس صوفیانہ رجحان کا اس کی تصنیف پر بڑا اثر ہے مگر یہ صرف اسی کی خصوصیت نہیں۔

صوفیانہ خیالات ور رجحانات سارے عصر پر حاوی ہیں اور دولت شاہ اس بارے میں اپنے دوسرے ابنائے عصر کے ساتھ شریک تھا۔ یہی وجہ ہے کہ دولت شاہ کی تنقیدوں پر اس صوفیانہ رجحان کے بہت سے نقوش ثبت نظر آتے ہیں۔ جیسا کہ آگے چل کر بیان ہوگا۔

## دولت شاہ کی تنقید کا اسلوب

اب میں تذکرۂ دولت شاہ کے تنقیدی پہلو کا جائزہ لیتا ہوں۔ یہ ایک واضح امر ہے کہ تذکرہ، تنقید کی کتاب کے مرادف لفظ نہیں، مگر تذکروں سے تنقیدی معلومات ضرور مل جاتی ہیں۔ قدیم زمانے میں تنقید کی باقاعدہ کتابیں آج کل کی طرح نہیں تھیں۔ عملی تنقید کے نمونے تذکروں میں بافراط مل جاتے ہیں اور تلاش و استقصا سے انتقادی نظریئے بھی مرتب ہو سکتے ہیں۔ تذکرے سے اصل مقصد شعراء کی کسی جماعت کے متعلق دل چسپ انداز میں مستند معلومات بہم پہنچانا ہے۔ ان میں تنقید اصل سے نہیں، ضمنی چیز ہے۔ مگر پھر بھی واقعہ یہ ہے کہ ان میں تنقید جس قدر ہے قابل قدر اور غنیمت ہے۔

اس بنا پر تذکرہ دولت شاہ کو فارسی شاعری کے بارے میں انتقادیات کا باقاعدہ دستور العمل اور ضابطہ تو نہیں کہا جا سکتا مگر اس سے جتنا مواد ملتا ہے اس سے قدیم تنقید کے اصول و قواعد کے سمجھنے میں ہمیں بہت مدد ملتی ہے۔ دولت شاہ کی عملی تنقید بھی ہمارے لئے مفید ہے اور اس کے اقوال سے نظریات کا

بھی استقصا ہو سکتا ہے۔

## ادب میں تغیر

ہمارا مصنف زندگی میں تغیر اور انقلاب کا قائل تھا اور اس کے ساتھ ہی ادب اور زبان میں تبدیلی کی ضرورت کو بھی مانتا تھا۔ چناں چہ کہتا ہے:

" حوادث آباد عالم مقامے است منقلب کہ بہر حادثہ بنوعے بگردد و قرنے و قومے و زمانے و لغتے و زبانے پدید آید۔"

شاہد دہر فریبندہ عروسے است ولیک
نیست معلوم کہ کاوس کیش دارا بود

" طوفانات و حوادث و انقلاب و قتل عام ہمہ باعث آنست کہ تبدیل احوال شود۔" (ص ۲۸)

گویا حرکت اور تغیر کا تصور ادب کے سلسلے میں دولت شاہ کے دماغ میں موجود تھا؛ اگرچہ یہ معلوم نہ ہو سکا کہ دولت شاہ اس کی علمی بنیاد سے کہاں تک واقف تھا۔

## شعر و شاعری کی اہمیت

دولت شاہ نے اپنے تذکرے کے دیباچے میں شعر و شاعری کی اہمیت اور فضیلت پر بہت زور دیا ہے اور لکھا ہے کہ اس سے بڑھ کر اس فن کی فضیلت کی اور کیا دلیل ہوگی کہ جاہل عربوں کی نظر

میں شاعری کی وقعت کو کم کرنے کے لئے قرآن جیسی معجز فصاحت کتاب سامنے لانی پڑی۔ دولت شاہ صوفی شاعروں کی شاعری کو خصوصیت سے بلند مرتبہ دیتا ہے اور اس کو "ماورائے شاعری" کے لقب سے امتیاز بخشتا ہے۔ اس سلسلے میں آذری کے یہ اشعار نقل کرتا ہے:

اگرچہ شاعران از روئے اشعار
زیک جام اند در بزم سخن مست
ولے با بادۂ بعضے حریفاں
فریب چشم ساقی نیز پیوست
زبانِ معنیِ ایشاں گہہ نظم
دہاں از گفتۂ صورت فروبست
ہمہ غواص دریائے کمال اند
کہ در بحر حقیقت افگند شست
مبیں یکساں کہ در اشعار ایں قوم
ورائے شاعری چیزے دگر ہست

## شاعروں کی کثرت

دولت شاہ اپنے زمانے میں شاعروں کی کثرت اور شاعری کی کساد بازاری کا بہ شدت شاکی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جس زمانے میں شاعری کا چرچا اس قدر عام ہو جاتا ہے۔ اس کے ارقام نہیں رہتے اور یہ ایک قدرتی بات ہے کہ شاعری کی بھی وہ قدر نہیں

رہتی۔ اس کے علاوہ جب شعراء زیادہ ہو جاتے ہیں تو ان کی قدردانی کے ذریعے بھی کچھ زیادہ نہیں رہتے۔ دولت شاہ کی شکایت یہ ہے کہ اس کے زمانے میں شاعروں کا طبقہ محترم نہیں رہا اور بادشاہ بھی پہلے کی طرح تحائف و انعامات نہیں دیتے۔ اس کی وجہ یہ ہے:

"دریں روزگار پایۂ قدر ایں فرقہ شکست یافتہ و متنزل شدہ بسبب آں کہ نااہلاں و بے استحقاقاں مدعی ایں شغل شدہ اند..... ع

ہر چیز کہ بسیار شود خوار شود

وگماں غلط بردہ اند کہ مقصود از شعر نظم است و بس۔

......" (ص ۱۰)

غرض نظم اور شعر میں فرق نہ جاننے والوں نے اس بلند مرتبہ گروہ کو ذلیل کر دیا ہے اور لوگوں میں شاعری کے متعلق طرح طرح کے خیالات پیدا ہو گئے ہیں۔ انوری کو بھی یہ کہنا پڑا۔

شعر در نفس خویشتن بد نیست

نالۂ من ز خست شرکاست

اس ضمن میں یہ کہنا پڑتا ہے کہ دولت شاہ جس چیز کو شاعر کے لئے سرمایۂ افتخار قرار دیتا ہے، وہ سلاطین و ملوک کی قدردانی ہے۔ مگر سچی بات یہ ہے کہ شاعری کو اسی سرپرستی نے ذلت کا منہ دکھایا۔ ندیمی کا پیشہ جو عنصری کے لئے باعث عزت اور آنے والے شاعروں کے لئے موجب کشش بنا، رفتہ رفتہ

ہزالی اور مسخرگی تک جا پہنچا اور گو کہ شاعری بہ حیثیت شاعری کے گھٹیا چیز نہ تھی مگر شاعری کے ساتھ ساتھ ندیمی اور دوسرے ضمنی پیشے آخر کار اس کے لئے رسوائی کا باعث ہوئے۔

## شاعری اور علم

دولت شاہ کا ذہن علمی فضیلت سے بہت مرعوب تھا۔ چناں چہ فضیلت مآب شعرا کی بہت تعریف کی ہے۔ ایسے اشخاص کے لئے مرد فاضل[۱]، ذو فنون، اور مرد مستعد و دانش مند کے الفاظ استعمال کرتا ہے۔ خصوصاً وہ شاعر جو علم شعر سے واقف تھے، دولت شاہ کی تعریف کے مستحق قرار پاتے ہیں۔ اس بنا پر یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ دولت شاہ شاعری کی علمی بنیاد کو بہت اہمیت دیتا تھا اور شاعر کے لئے علم کو ضروری خیال کرتا تھا[۲]۔

## شخصیت کی تصویر

دولت شاہ اپنے تذکرے میں شاعر کی شخصیت اور اس کے فن کا جائزہ کچھ اس طریق پر لیتا ہے گویا اس کے نزدیک فن اور

---

[۱] دولت شاہ کے تذکرے میں لفظ... فاضل (اور اس کی جمع فضلاؔ) بمعنی نقاد، سخن فہم اور سخن سنج بھی استعمال ہوا ہے۔

[۲] تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو میرا مضمون —— "شعرا کی علمی استعداد"، (اورینٹل کالج میگزین، اگست ۱۹۴۷ء)

سیرت کے درمیان ایک قسم کا گہرا رابطہ ہے۔ شعرا کے حالات بیان کرتے وقت وہ زندگی کے واقعات اور سنین اور تاریخوں کا ذکر زیادہ نہیں کرتا۔ اس تفصیل کی بجائے وہ ہر شخص کی سیرت کے داخلی پہلوؤں کو نمایاں کرتا ہے اور ہر شخص کے مسلک اور مشرب کی وضاحت کرتا ہے۔ اس کی عام وضع زندگی، اس کی ذہنیت، علمی استعداد اور دوسرے نمایاں رجحانات کا تذکرہ کرتا ہے۔ چناں چہ اس کے بیانات کو پڑھ کر تمام بڑے بڑے شعراء کی شخصیت اور زندگی کا رنگ الگ الگ ہمارے سامنے آجاتا ہے اور ہم ہر شخص کے ذہن اور زندگی کو اس کی انفرادی خصوصیات کے ساتھ جاننے کے قابل ہو جاتے ہیں۔

دولت شاہ پر معترضوں کا یہ اعتراض ہرگز ہرگز صادق نہیں آتا کہ تذکرہ نگار عموماً سب شاعروں کی تعریف و تعارف کے لئے یکساں قسم کے الفاظ لاتے ہیں، جس کی وجہ سے علیحدہ علیحدہ تشخص مشکل بلکہ ناممکن ہو جاتا ہے۔ بعض تذکرے ضرور ایسے ہیں۔ جن کے مؤلفوں کی امتیازی حس بے حد کم زور تھی، وہ دو مختلف فن کاروں کی سیرت اور فن کے الگ الگ خط و خال نمایاں کرنے کی تنقیدی قابلیت نہیں رکھتے۔ مگر دولت شاہ اس کمزوری سے پاک معلوم ہوتا ہے۔ اس کے پاس ہر شخص کے لیے مناسب اور برمحل الفاظ کا ذخیرہ موجود تھا۔ وہ ہر مفہوم کے لئے صحیح لفظ بہم پہنچانے پر پورا پورا قادر تھا۔

یہ صحیح ہے کہ دولت شاہ کے تذکرے میں طویل تنقیدیں موجود نہیں۔ جو لوگ نئے زمانے کی لمبی تنقیدوں اور تبصروں کے عادی ہیں ان کو یہ اعجاز و اختصار پسند نہ آئے گا۔ مگر باایں ہمہ

دولت شاہ جس باریکی اور دقّتِ نظر کے ساتھ اپنے شاعروں کی شخصیت کی تصویر ہمارے سامنے رکھ دیتا ہے اس سے اس کے کمالِ مرقع کشی کا معترف ہونا پڑتا ہے۔ چند جملوں میں (اور بعض اوقات چند لفظوں میں) شاعر کی شخصیت، ذہنیت، علمیت اور شاعرانہ رتبے کا تعارف ہو جاتا ہے۔ مگر جہاں دولت شاہ اپنی تصویر کو زیادہ رنگین اور دل کش بنانا چاہتا ہے۔ وہاں وہ لطیفوں اور حکایتوں سے کام لیتا ہے۔ مثال کے طور پر سنائی، حافظ، رومی اور سعدی کے حالات کو دیکھئے۔ حکایتوں اور لطیفوں سے ان شعرائے عالی مقام کے مشرب اور مسلک اور طرز و وضع کو بڑی خوبی سے نمایاں کیا ہے۔

دولت شاہ نے شعرا کی علمی استعداد اور تحصیلات کو ظاہر کرنے کی طرف خاص توجہ کی ہے۔ جو شخص جس جس فن میں خاص طور پر باکمال تھا اس کا ذکر کیا ہے۔ مجلسی اوصاف کے لحاظ سے جس جس شخص کی جو جو خصوصیت ہے اس کو نمایاں کیا ہے۔ کوئی شخص رنگین مزاج اور خوش طبع ہے تو کوئی خوش اختلاط اور مرد معاشر، کوئی صوفی اور تنہائی پسند ہے تو کوئی پاک باز، کوئی اوباش ہے کوئی پارسا، کوئی رند، کوئی جاہل ہے کوئی عالم، کوئی بد وضع ہے کوئی خوش ذوق۔ غرض ہر شخص کا خاص رنگ اور خاص حال بیان کیا ہے اور اس میں کسی قسم کی رعایت روا نہیں رکھی۔

## سخن فہمی اور سخن سنجی

اب دولت شاہ کی شعر فہمی اور سخن سنجی کی طرف آیئے

یہ کہنا کسی طرح بے جا نہ ہوگا کہ دولت شاہ کو مرقع نگاری میں جتنا کمال حاصل تھا اس سے کہیں زیادہ کلام کے معیار کو جانچنے اور پرکھنے میں اسے یدطولی حاصل تھا۔ اس میں کچھ شک نہیں کہ دولت شاہ کی فضیلت اور علمی استعداد نے اس کو اس خاص فن میں بہت مدد دی ہے۔ اس کو قدرت کی طرف سے اعلیٰ ذوق سخن عطا ہوا تھا۔ وہ کلام کی باریکیوں اور لطافتوں سے بھی خوب واقف تھا۔ اسے علوم شعر میں کامل دسترس حاصل تھی۔ وہ عمر کے پچاس سال فضلا و علماء کی صحبت میں بیٹھ چکا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری کے مختلف نمونوں میں سے اچھے اور برے کا امتیاز کرسکتا تھا۔ اور ان کے درجے قائم کرسکتا تھا۔ ان کی خوبیوں اور برائیوں کو ظاہر کرسکتا تھا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ دولت شاہ اپنے تذکرے میں ہر شخص کو اس کے رتبے اور مقام کے مطابق جگہ دیتا ہے اور مختلف اشخاص کے مرتبے اور کمال میں جو فرق یا کمی بیشی ہے۔ اس کو ظاہر کرتا ہے۔ اس غرض کے لئے اس کے پاس الگ الگ لفظ اور اصطلاحیں موجود ہیں جن کو سمجھے بغیر ہم شاید مصنّف کے اصل مفہوم تک پہنچنے میں کامیاب نہ ہوسکیں گے۔ بعض عام سے الفاظ کو لیجیے۔ مثلاً سخن وری ...... اور ادائے شاعری، سخن گذاری، خوش گوئی۔ بظاہر یہ مرادف الفاظ معلوم ہوتے ہیں مگر دولت شاہ کے نزدیک ان الفاظ کا مفہوم جدا جدا ہے۔ اسی طرح شاعرانہ رنگ اور رتبے کے امتیاز ظاہر کرنے کے لئے وہ بعض الفاظ استعمال کرتا ہے۔ مثلاً کسی کی شاعری کو "دانش مندانہ" کی صفت سے متصف کرتا

ہے۔ جس سے اس کا مطلب شاعری کے اصول، قواعد کے لحاظ سے یا نیز علم و دانش کے لحاظ سے بے عیب اور پختہ کلام ہے۔ بعض شاعروں کے طرز سخن کو مستعدانہ لفظ سے یاد کرتا ہے۔ جس سے پختہ اور متوسط مگر قلیت کی طرف مائل شاعری مراد ہے۔ اسی طرح عارفانہ، موحدانہ اور عاشقانہ کے الفاظ ہیں جن کا مفہوم واضح ہے۔ اس سے ظاہر ہو گیا ہو گا کہ ہمارا تذکرہ نگار ہر شاعر کے خصوصی رنگ کو ظاہر کرنے کی پوری کوشش کرتا ہے۔

## تنقید کلام کا ڈھنگ

اب یہ دیکھنا ہے کہ دولت شاہ کلام پر رائے دیتے وقت کن کن امور کو مد نظر رکھتا ہے کیونکہ یہی وہ پس منظر ہے جس سے اس کے تنقیدی تصورات کا حال ہم پر واضح ہوتا ہے۔ اس موقع پر مجھے پھر یہ عرض کرنا ہے کہ دولت شاہ سے ہمیں جدید ترین قسم کی تنقید کی توقع نہیں رکھنی چاہیے۔ وہ یقیناً ہمارے سامنے جمالیات (Aesthetics) اور نفسیات کے نکات پیش نہیں کرتا، نہ وہ جنسی اُلجھنوں کی تلاش کرتا ہے، نہ..... ادب پر معاشی اثرات کا تجزیہ اس کے دائرہ بحث میں شامل ہے۔ اس کی تنقید کی اساس نصب العینی نہیں بلکہ واقعیت کی تعین ہے۔ وہ کلام کی درجہ بندی کرتا ہے یعنی اس کی قسم و جنس کو چھانٹتا ہے۔ پھر اس پر رائے دیتا ہے۔ وہ شعراء کے کلام پر تنقید کے بہانے سے اپنی طرف سے خطبہ سرائی نہیں کرتا۔ اس کا سارا مقصود یہ ہے کہ قارئین شاعر کی

شخصیت سے واقف ہو کر یہ جان لیں کہ اس نے کیا کچھ لکھا اور کیا لکھا۔ اس غرض کے لئے وہ ہر شاعر کی شخصیت کا کچھ تصور دلانے کے بعد اس کے کلام کی مقدار، اس کا عام رنگ، اس کی شاعری کا خصوصی کارنامہ، اس پر اپنی مختصر سی رائے اور بعض اوقات دوسروں کے خیالات پیش کر دینے کے بعد چند اشعار بطور نمونہ درج کر دیتا ہے بلاشبہ اس طرز تنقید سے کوئی تفصیلی نقشہ کسی شخص کی شاعری کا ہمارے سامنے نہیں آتا، مگر اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس سے اس شخص کی شاعری کا تسلی بخش تصور ضرور قائم ہو جاتا ہے جو صحیح، واضح اور معین ہوتا ہے۔

## تصوف اور علم

دولت شاہ شاعرانہ رنگ کی وضاحت کرتے وقت یہ بتانا ضروری سمجھتا ہے کہ فلاں شاعر عارفانہ اور صوفیانہ مضمون اور موضوع پر قلم اٹھاتا تھا یا اس کے سامنے دوسرے شاعرانہ موضوع تھے ہماری قدیم تہذیب خصوصاً شاعری جس حد تک تصوف کے زیر اثر ہے اس کا حال سب کو معلوم ہے۔ دولت شاہ کا رجحان خاص طور پر تصوف کی طرف ہے۔ شاعروں کے تقابلی مقام متعین کرنے میں اس کے اس صوفیانہ رجحان نے بہت بڑا حصہ لیا ہے۔ ایسے موقعوں پر وہ فن سے کہیں زیادہ شاعر کی صوفیانہ زندگی سے متاثر ہو جاتا ہے۔ شاعر کا جمالیاتی پہلو اس کے سامنے آتا بھی ہے تو بہت تھوڑے عرصہ کے لئے آتا ہے۔ وہ صوفی شاعروں کا ذکر

کرتے وقت عام طور پر ہمیں یہ یاد دلاتا ہے!
کچھ شاعری ذریعۂ عزت نہیں انھیں
مثلاً عطار کے متعلق کہتا ہے:
"شاعری شیوۂ او نیست بلکہ سخن او از
واردات غیب است و ایں طریق را بدو منسوب
کردن عیب است۔"
حافظ کے متعلق فرمایا ہے:
"سخن او را حالاتے است کہ در حوزۂ طاقت
بشری در نیاید، ہمانا واردات غیبی است و از مشرب فقر
چاشنی دارد و اکابر او را لسان الغیب نام کردہ اند،
و سخن او بے تکلف است و سادہ، اما در حقائق
و معارف داد معانی دادہ و فضل و کمال او بے نہایت
است و شاعری دون مراتب او ست"
اسی طرح جامی کے متعلق کہا ہے:
"و شیوۂ شاعری دون مراتب بزرگوارش خواہد بود"

## اصناف کی تقسیم

غیر صوفی شاعروں پر تبصرہ کرتے وقت دولت شاہ ہر شاعر
کی کلیات میں سے مروجہ اصناف کلام کو ڈھونڈتا ہے اور یہ بتاتا
ہے کہ شاعر نے کس کس صنف کی طرف توجہ دی۔ قصیدہ فارسی
شاعری کی اہم صنف ہے۔ صوفیانہ شاعری کے بعد یہ تذکرہ

سب سے زیادہ اسی سے متاثر ہے۔ قصائد کا تحاب بھی سب سے زیادہ ہے اور اس کو تنقید کا موضوع بھی سب سے زیادہ بنایا گیا ہے۔ شعرا کے کلام پر رائے ظاہر کی گئی ہے وہ بھی زیادہ تر اسی کے مطالعے اور جائزہ پر مبنی ہے۔ مگر دوسری اصناف میں خصوصی دسترس ہونے کی صورت میں اس نے ان اصناف کا بھی جائزہ لیا ہے۔ مثلاً یہ کہ رازی کو لغز میں کمال حاصل تھا، یا ابن یمین کے مقطعات کو بہت قبول عام حاصل تھا۔ حافظ غزل کی طرف زیادہ متوجہ تھا۔ سیبک صرف پرانے شاعروں کی تضمینیں کیا کرتا تھا؟ امثال عوام کو نظم کرنے میں ماہر تھا۔

## مطبوع و مصنوع کی تعین

اس کے بعد دولت شاہ کو جس بات کی خاص طور پر تلاش ہے وہ یہ ہے کہ کسی شاعر کے کلام میں مطبوع شاعری کا کتنا حصہ ہے اور مصنوع کس قدر ہے۔ ہماری شاعرانہ تنقید آج تک جس بری طرح سے صنعت پرستی کی زلف گرہ گیر کی اسیر رہی ہے اس کے پیش نظر یہ توقع رکھنا فضول ہے کہ دولت شاہ صنعت پسندی کے عیب سے پاک ہوگا۔ پھر بھی بہت سے مواقع ایسے ہیں جہاں دولت شاہ نے مطبوع اور سادہ شاعری کی تعریف کی ہے اور صنعت پرستی سے نارضامندی کا اظہار کیا ہے۔

مگر زمانہ صنعت کو پسند کرتا تھا اور شاعری پر صنائع بدائع کا تسلط اتنا قوی تھا کہ کوئی نقاد اس کو نظرانداز نہ کر سکتا تھا۔ یہی وجہ ہے

کہ ہمارا تذکرہ نگار اپنے تبصروں میں مصنوع کلام کو خاص اہمیت دیتا ہے اور اس معاملے میں وہ بہت حد تک حق بجانب بھی ہے ، کیوں کہ جس شاعری کا تذکرہ اس کے مدنظر ہے اس میں صنائع کو بنیادی حیثیت حاصل تھی۔

## ادب میں وطنی گروہ بندیاں

دولت شاہ اپنی تنقید میں وطن کی بنیاد پر قائم شدہ ادبی گروہ بندیوں کا خاص ذکر کرتا ہے ۔ مختلف ملکوں اور قوموں کے مذاق میں فرق و امتیاز کا ہونا لازمی امر ہے ۔ یہ اختلافِ مذاق رفتہ رفتہ شاعرانہ دبستانوں کی شکل اختیار کر لیتا ہے ۔ فارسی شاعری میں بھی اسی قسم کے سکول موجود رہے ہیں اور خود دولت شاہ کے زمانے میں بھی تھے اس بنا پر ہمارا شاعر جابجا مذاق کے اختلاف کا ذکر کرتا ہے اور ہر موقع پر یہ واضح کرتا ہے کہ فلاں شاعر خراساں میں مقبول اور ماوراء النہر میں متروک ہے ، یا عراق کے لوگ اس کو پسند کرتے ہیں مگر خراساں میں اس کی قدر نہیں ۔ ایران اور توران کے اختلاف مذاق کا خاص ذکر کرتا ہے۔

شاعری کا جائزہ لیتے وقت دولت شاہ بعض اوقات ایک غلطی کا ارتکاب کرتا ہے ۔ وہ یہ ہے کہ وہ ایک جزو کی بنا پر رائے قائم کر لیتا ہے ، وہ یہ نہیں کرتا کہ سارے کلام کو سامنے رکھے ۔ وہ صرف ایک آدھ قصیدے کو سامنے رکھ لیتا ہے ۔ جو کسی بڑے شاعر کے قصیدے کے جواب میں لکھا گیا ہے ۔ اس قسم کے جوابیہ قصائد

(اور غزلیات) ہماری شاعری میں عام ہیں۔ شاعروں کے یہ جواب اگرچہ اظہار تفاخر کے طور پر ہوتے ہیں۔ مگر ہیں دراصل کمزوری اور شکست کا اعتراف۔ اس پر اپنی ناقدانہ رائے کا اظہار موازنے کے لئے صحیح ہو تو ہو مگر شاعر کے پورے کلام پر رائے کے مرادف نہیں۔

## کلام پر تنقیدیں

دولت شاہ ہر شاعر کے کلام کے رنگ اور خصوصیات کو ظاہر کرنے میں اکثر کامیاب ہوتا ہے مگر ایجاز یہاں بھی ہمراہ ہے۔ اسی ایجاز واختصار میں وہ مقصد کی بات کہہ دیتا ہے۔ جزئیات وتفصیل میں دلچسپی نہیں لیتا۔ صرف خاص رنگ اور نمایاں خصوصیت کا تذکرہ کرتا ہے۔ اس کو نمایاں کرنے کے لئے میں دولت شاہ کی آرا و اُس کے اپنے الفاظ میں نقل کرتا ہوں؛

منوچہری: شاعرے ملائم گوی متین سخن است۔

عنصری: اشعار او مصنوع، و در معارف و توحید و مثنوی و مقطعات....؛

فردوسی: در او صاف و سخن گذاری مسلّم۔

فرخی: را در فصاحت و بلاغت بے نظیر شمرده اند و سخن او را فضلا باستشہاد می آورند و دیوان فرخی در ماوراء النہر شہرتے دارد و حالا در خراسان مجہول و متروک است۔

انوری: طرز کلام او دانش مندانہ و متین است۔

رشید وطواط: دیوان رشید قریب پانزده ہزار بیت است اکثر آں مصنوع و مرصّع و ذو قافیتین و غیر ذالک و قصیدۂ گفتہ کہ تمامی آں مرصع و بعضے ابیات آن مرصّع مع التجنیس است۔

ادیب صابر: الحق صابر بغایت خوش گو بودہ و سخن او صاف و روان است و لطبائع نزدیک تر از اشعار اقران او۔

سیف اسفرنگی: دیوان مولانا سیف الدین دوازدہ ہزار بیت است مجموع ملائم و مختار۔

عطار: سخن او را تازیانۂ اہل سلوک گفتہ اند، در شوق و نیاز و سوز و گداز شمع زمانہ ۔۔۔۔ شاعری شیوہ او نیست بلکہ سخن او از واردات غیب است۔

رومی: با وجود علم ظاہر در تصوّف سخن گفتہ۔

اوحدی: سخن را موحدانہ می گوید۔ غزلیات عاشقانہ و اشعار عارفانہ خوش می گوید و بغایت سخن او پُر حال است۔

عراقی: مرد محقق و سالک بود۔۔۔۔ سخنان پر شور و عارفانہ دارد و در وجد و حال بینظیر عالم بود ۔۔۔۔ اشعار در فراق و اشتیاق و دوری وطن ۔۔۔۔“

سراج الدین قمری: خوش طبع، لطیفہ گو، و سخن شناس۔

خسرو : القصہ معانیِ خاص و نازکی ہائے امیر خسرو و کلام پر شور و دلسوز او آتش در نہاد خاکیان می زند ..... عجب است در بعضے سخنان او اطناب و در بعضے ایجاز است ۔ ہر آئینہ ایجاز و فصاحت و بلاغت او مطلوب و مرغوب است ۔

حسن دہلوی : در شعر تتبع خواجہ خسرو می کند و شیریں کلام است و سخن پُر حال و سہل ممتنع دارد ، اگرچہ پُر صنعت نیست امّا بغایت بدل نزدیک و رواں است ....

مظفر ہروی : او را خاقانی دوم گفتہ اند و از متأخران کسے بمتانت او سخن نگفتہ ..... ہموارہ با شعرائے ممالک دعوےٰ کردے و بر سخن فضلا اعتراض کردے و فضل اشعار خود ظاہر کردے ....
و او را در تشبیہات و اغراق خیال خاص شعر او فضل مسلّم می دارند ۔

کمال : مشرب ایں بزرگوار عالی است و سخن او معانی ، و انصاف آنست کہ پاک تر و شیریں تر از غزلہائے خواجہ کمال از متقدمان و متاخران نگفتہ اند ..... اما بعضے از اکابر و فضلا بر آنند کہ نازکی ہائے شیخ سخن او را از سوز و نیاز بر طرف ساختہ و ایں مکابرہ است چہ با وجود نازکی و دقت سخن شیخ عارفانہ و پر حال است

و بمدح ملوک التفات نکردے و مقطعات
حسب حال را نیکو می گفت۔

بساطی : غزل را نازک می گوید۔

کاتبی : از سخنان او بوئے فقر و نسیم فنا بد دماغ خستگان
طلب و عنا می رسد...... غزلہائے مطبوع
و مصنوع می گفت۔

شاہی : سوز خسرو، لطافت حسن، نازکی ہائے کمال،
صفائی سخنِ حافظ..... در ایجاز و اختصار
کوشیدہ۔

میں نے دولت شاہ کے یہ اقتباس دانستہ دیئے ہیں تاکہ
قارئین دولت شاہ کے طرز تنقید سے آگاہ ہو سکیں۔ حقیقت یہ
ہے کہ دولت شاہ کی تنقید میں شاعر کی شخصیت اور شاعری پر
رائے اس طرح باہم آمیختہ ہوتی ہے کہ مجموعی اور صحیح رائے اس
کے سارے بیان کو پڑھنے کے بعد قائم ہو سکتی ہے: تاہم بعض
موقعوں پر اس کی رائے صحیح نہیں ہوتی۔ بعض اوقات سرسری
سی رائے ظاہر کر کے آگے چل دیتا ہے۔ مثلاً سعدی کے متعلق
جو کچھ لکھا ہے وہ سعدی کے حسب حال نہیں۔ یا حافظ کے متعلق
جو کچھ لکھا ہے لکھا تو صحیح ہے مگر کم ہے۔ اس میں حافظ کے فن
اور کمال کے خاص جوہر کو نمایاں نہیں کیا۔ البتہ صوفی شاعروں
اور مصنوع شاعری کرنے والے سخن وروں کے بارے میں
اس کا قلم خوب چلا ہے۔

# موازنے اور محاکمے

دولت شاہ اپنی تنقیدوں میں موازنے سے بہت کام لیتا ہے۔ یہ موازنے نہ صرف مختلف شاعروں کے متعلق تقابلی رائے پیش کرتے ہیں بلکہ حد درجہ دلچسپ ہیں۔ موازنہ ہمارے تنقیدی ادب کا بہت پرانا حصّہ ہے۔ عربی شاعری کی تنقید میں اس سے بہت کام لیا گیا ہے فارسی میں دولت شاہ نے اس کو خوب چمکایا ہے۔ فارسی سے اردو میں پہنچا۔ اردو شاعری کے ہر دور میں کئی کئی مقابل شاعر ہمیں نظر آتے ہیں اکثر تذکرہ نگار ان کو باہم مد مقابل بنا کر ان کا موازنہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ موازنے کہیں تو درست ہیں مگر بعض اوقات محض اس ذہن کا نتیجہ ہیں جو پرانے موازنوں کے مطالعے سے پیدا ہو جاتا ہے۔

دولت شاہ کے موازنے بھی اسی طرح کے ہیں۔ بعض موازنے اس نے خود قائم کیے ہیں مگر بعض متقدّمین سے منقول ہیں۔ بعض موازنے ایسے بھی ہیں جو بادشاہوں اور شہزادوں کے ادبی مناقشوں اور تنقیدی معرکوں کی یادگار ہیں۔ ان ادبی و تنقیدی دلچسپیوں میں تیموری شہزادوں نے جو حصہ لیا ہے۔ اس کی بہت سی مثالیں دولت شاہ کے تذکرے سے دستیاب ہوتی ہیں۔

دولت شاہ جب پرانے موازنوں کا ذکر کرتا ہے تو پہلے بحث کے دونوں پہلوؤں کا ذکر کرتا ہے۔ بعد میں اپنی رائے ظاہر کرتا ہے اور انصاف کا حق ادا کرتا ہے۔ کبھی ایک فریق کی رائے کو

صحیح کہتاہے، کبھی دوسرے فریق کی رائے کو۔ اس سلسلے میں مختلف فریقوں کے تعصب کو بھی نمایاں کرتا ہے (جسے اصطلاحاً وہ مکابرہ کہتاہے) اس موقعے پر بھی وہ ایجاز و اختصار کا دامن نہیں چھوڑتا، مگر ایسا ایجاز و اختصار جو تفصیل و تشریح کے برابر بلکہ دلچسپی کے لحاظ سے اس سے بہتر ثابت ہوتا ہے۔

## چند موازنے

دولت شاہ کے سب موازنوں کا تذکرہ نہ ہمارے لیے مفید ہے، نہ اس کی یہاں گنجائش ہے۔ چند موازنے یہاں نمونے کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں۔

## نظامی و فردوسی

فردوسی: او صاف و سخن گذاری او مسلّم۔
نظامی: سخن او بلند و متین و پُر معانی۔

## اثیر اخسیکتی، انوری، خاقانی

"ارباب فضل اثیر را در شاعری مسلّم می دارند و بعضے را مدعا آن است کہ سخن او بر سخن خاقانی و انوری فضل دارد و بعضے ایں را مسلّم ندارند۔ انصاف آنست کہ ہر یکے ازیں سہ فاضل را شیوہ ایست کہ دیگر را نیست، اثیر سخن را دانشمندانہ میگوید، انوری سلیقۂ سخن را خوب تر رعایت میکند و خاقانی از طمطراق لفظ

بر ہمہ فضل دارد۔ ہر خوش پسرے را حرکات دگر است۔
"و سخن (سیف اسفرنگی را) بر سخن اثیر الدین اخسیکتی ترجیح تمام دادندے...... اما ایں حال مکابرۂ عظیم است۔"

## جمال و کمال

اب جمال الدین عبدالرزاق اصفہانی اور اس کے بیٹے کمال الدین اسمٰعیل خلاق المعانی کے موازنے کو دیکھئے:
"الغ بیگ سخن جمال را بر سخن فرزندش کمال الدین اسمٰعیل تفضیل می نہادے، و بارہا گفتے عجب دارم کہ باوجود سخن پدر کہ پاکیزہ تر است و شاعرانہ تر چگونہ سخن پسر شہرت زیادہ یافتہ! اما ایں مکابرہ است چہ سخن کمال بسیار نازک تر افتادہ و سہل ممتنع است، اما بر سخن پادشاہاں ایراد حد عوام نیست کلام الملوک ملوک الکلام۔"

خسرو اور نظامی، ابن یمین اور ان کے والد امیر یمین الدین، مولانا معینی کی نگارستان اور سعدی کی گلستاں، خسرو کا قصیدہ بحر الابرار اور اس کے جواب خصوصاً میر علی شیر کے جوابیہ قصیدے کا موازنہ و محاکمہ اور اس طرح کے ایک دو اور موازنے بہت دل چسپ ہیں۔

## انتخاب اشعار

دولت شاہ کے تنقیدی اسلوب کی بحث میں ابھی اس

کے انتخاب اشعار کا ذکر باقی ہے۔ سچ کہا ہے غالب نے:

شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے

انتخاب سے انتخاب کرنے والے کے مذاق اور رجحان کا حال کھل جاتا ہے، اس کے پسند و ناپسند کی بنیادوں کا پتا چل جاتا ہے اور اس کی ذہنی اور علمی سطح کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ دولت شاہ کا انتخاب سب سے زیادہ قصائد میں ہے کیوں کہ یہی صنف پرانے زمانے میں شاعری کے جوہر کو سب سے نمایاں کرتی تھی۔ قصائد میں صنعت کے استعمال کو دکھانے پر خاص زور دیا ہے، اس سے کم مقطعات کی طرف توجہ کی ہے۔ وہ قطعے جو واقعات سے وابستہ ہیں۔ دولت شاہ کو بہت پسند ہیں۔ رباعی، غزل اور مثنوی کے نمونے بھی دیئے ہیں مگر زیادہ نہیں۔ جن اشعار کا تعلق مشاعروں اور معارضوں سے ہے وہ بھی خاصی تعداد میں ہیں۔ جوابیہ نمونوں سے بھی بہت دلچسپی ہے۔ ایسے نمونوں کی بہت کمی ہے جن سے کسی شاعر کی مرقع نگاری یا جذباتیت یا وصف نگاری کا اظہار ہوتا ہو۔ غزل سے بہت کم اعتنا معلوم ہوتا ہے۔ تصوف میں بے ثباتی کا موضوع اس کے مذاق کے مطابق ہے: چناں چہ میر علی شیر کے ذکر میں خود اس کا اقرار کیا ہے۔

دولت شاہ کا تذکرہ فارسی شعر کی تنقید کے لحاظ سے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ دولت شاہ کی خوش مذاقی اور دلکش اور سہل اسلوب بڑی کشش کا باعث ہے۔ انصاف، اعتدال اور توازن کے لحاظ سے بھی دولت شاہ کی آراء کو بڑی وقعت

حاصل ہے۔ اس تذکرے کا فارسی اور اردو کی تذکرہ نویسی پر کافی اثر ہوا۔ اصطلاحات تنقید کے سلسلے میں بھی اس کے اوراق بہت کارآمد ثابت ہو سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ پرانی تنقید کے اصول (جو اب تک بکھرے ہوئے ہیں اور مبہم ہیں) اس کی مدد سے دریافت ہو سکتے ہیں۔

## (ج) "تحفۂ سامی" کا مطالعہ

تذکرۂ دولت شاہ سمرقندی کی تنقیدی اہمیت کا ذکر اس سے پہلے آچکا ہے۔ ہرات میں فارسی ادب اور تنقید ادب کا جو دبستان سلطان حسین بیقرا کے زمانے میں قائم ہوا اور شعر فہمی اور انتقاد فن کے جو طریقے اور اسلوب اس زمانے میں رائج ہوئے ان کا مستقل اثر آنے والے ادوار میں نظر آتا ہے۔ بابر جو اپنے صالح اور شگفتہ مذاق کے لیے شہرت رکھتا ہے۔ ایک لحاظ سے اسی دبستان ہرات کا تربیت یافتہ تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جس میں دولت شاہ کے علاوہ جامی، حسین واعظ کاشفی، عبداللہ مروارید اور خود میر شیر علی نے شعر و ادب کے میدان میں نئی نئی روشیں نکالیں اور اپنے کمال اور شخصیت سے نہ صرف اپنے دور کے شعرا کو بلکہ مستقبل کے سخن وروں اور نکتہ وروں کو بھی متاثر کیا۔

مگر یہ عجیب اتفاق ہے کہ ہرات کے انتقادی طریقوں سے ایران نے اتنا اثر قبول نہیں کیا جتنا ہندوستان نے کیا۔ ہندوستان میں انتقاد نے جو رخ اختیار کیا وہ بہت حد تک ہرات کی وضع

اور انداز کا حامل نظر آتا ہے مگر ایران کے تنقیدی کارنامے (غلی الخصوص صفویوں کے ابتدائی دور میں) ہرات کے تنقیدی کارناموں سے نہ صرف الگ نظر آتے ہیں بلکہ درجے میں بہت پست بھی دکھائی دیتے ہیں۔

'تحفہ سامی'، ۹۵۷ھ میں لکھا جاتا ہے۔ اس کا مصنف سام میرزا شاہ اسماعیل صفوی کا بیٹا تھا جو ۹۷۴ھ میں قتل ہوا۔ اس تذکرے کے شروع میں ایک تنبیہ (یعنی مقدمہ) ہے۔ اصل کتاب سات صحیفوں پر مشتمل ہے اور آخر میں ایک خاتمہ ہے۔ اس میں اس دور کے شعراء کے مختصر حالات ہیں۔

'تحفہ سامی'، کو اگر تذکرۂ دولت شاہ کے مقابلے میں رکھ کر دیکھا جائے تو دونوں کے رتبے کا بین فرق نظر آئے گا، بلکہ حقیقت میں ان دونوں کا موازنہ بھی غلط ہوگا۔ دولت شاہ کا سنجیدہ مذاق، انتخاب اشعار کا اعلیٰ اصول، حسن و قبح کو پرکھنے کے بلند معیار، پھر دلچسپی اور شگفتگی ——— ان میں سے کوئی بات 'تحفہ سامی' میں نہیں۔ البتہ ایک بات قابل لحاظ ہے اور وہ یہ کہ سام میرزا کو پاکیزگی یعنی فحش باتوں سے احتراز کا خاص خیال رہتا ہے۔ جہاں بھی ایسا موقع آتا ہے۔ وہ ایک لطیف طبع آدمی کی طرح معذرت کرتے ہوئے فحش اشعار کے انتخاب سے پہلو بچا جاتا ہے۔

اصولی لحاظ سے سام میرزا کو انصاف پسندی پر بھی بہت اصرار ہے۔ وہ ہر موقع پر قارئین کو انصاف کی اہمیت سے آگاہ کرتا ہے اور غیر منصفانہ رائے سے پرہیز کرتا ہے۔ حق یہ ہے کہ یہ

دونوں خصوصیات 'تحفۂ سامی' کے لئے باعث امتیاز ہیں۔

اس کے برعکس یہ بھی واقعہ ہے کہ تحفۂ سامی میں تنقیدی عنصر کی بے حد کمی ہے۔ تنقیدی اصطلاحیں ہمیں دولت شاہ کے تذکرے میں جا بجا اور بہ کثرت نظر آتی ہیں مگر یہاں ان کی قلت ہے سام میرزا کی تنقید چند لفظوں میں محدود ہے۔ مثلاً "خالی از متانت نیست"، یا 'روانی الفاظ'، یا 'چاشنیٔ معانی'، یا بہت بڑھے تو کہہ دیا 'علو سلیقہ دارد'، یا 'صفائی خاطر دارد'۔۔۔۔۔۔ اب ظاہر ہے کہ یہ چند الفاظ یا اصطلاحیں کسی شاعر کے آرٹ یا اس کی شخصیت کا تجزیہ کرنے کے لئے ہرگز ہرگز کافی نہیں۔ ان کا ابہام بلکہ بعض صورتوں میں بے معنی ہونا مسلم ہے۔ ہمارا مصنف کسی جگہ یہ نہیں بتاتا کہ اس کے نزدیک 'متانت' کیا ہے؟ 'علو سلیقہ' کس کو کہتے ہیں اور صفائی خاطر سے کیا مراد ہے؟ یہ تینوں اصطلاحیں تذکرہ دولت شاہ میں بھی استعمال ہوئی ہیں مگر برمحل اور باموقع دولت شاہ ان کے استعمال کے لئے موضوع اور محل کا خاص خیال رکھتا ہے اور اس کے ذہن میں عمدہ اصطلاحات کے معانی متعین اور واضح ہیں مگر سام میرزا کسی معین مفہوم میں ان کا استعمال کرتا دکھائی نہیں دیتا۔

میرے نزدیک 'تحفۂ سامی' کی اہمیت اگر کچھ ہے تو اس وجہ سے ہے کہ اس سے صفویوں کے زمانے کی ادبی سرگرمیوں کا پتہ چلتا ہے، یعنی ہمیں اس تذکرے سے شعر کے تنقیدی اصولوں سے کہیں زیادہ اس عہد کے ادب کے مجلسی پس منظر کا حال معلوم ہوتا ہے۔

وہ امور جن کا اس تذکرے سے حال معلوم ہوتا ہے، ان میں سے ایک یہ ہے کہ اس دور میں شاعری زندگی اور تمدن کا لازمہ بن گئی تھی۔ خواص تو اس سے پہلے بھی شعرگوئی کا مشغلہ رکھا کرتے تھے، علماء و فضلا کے علاوہ اُمرائے وقت بھی اس ذوق سے متصف ہوا کرتے تھے۔ مگر اس عہد میں اس تذکرے کی روایت کے مطابق عوام الناس میں شعرگوئی کا اس قدر چرچا دکھائی دیتا ہے کہ ہمارا مصنف بیسیوں پیشہ وروں اور اہل حرفہ کے نام شعراء کی فہرست میں درج کرتا ہے مثلاً اس کے عہد کے بعض شعراء کے مکاسب یہ تھے۔

علاقہ بندی، کتبہ نویسی، پوستین دوزی، تکمہ بندی، صرّافی، مکتب داری، تاج دوزی، مطربی۔ طباخی، تکلتو دوزی، نقاشی، لاجورد شوئی، کتاب فروشی، تجارت، بنّائی، مشک فروشی، بیّاعی، حکّاکی، کفش دوزی، آہنگری، ابریشم فروشی وغیرہ وغیرہ

شاعری کے اس عام رواج کی بدولت یہ بات قرین قیاس ہے کہ اس زمانے میں ادب و شعر کی محفلیں ہر جگہ منعقد ہوتی ہوں گی، شعر و سخن کے چرچے اور لطائف و ظرائف کے ہنگامے برپا ہونے ہونے لگے۔ سام میرزا کی کتاب سے اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ اس کے بیان کے مطابق مجالس امراء کے علاوہ مساجد اور خانقاہوں میں کاروان سرائوں اور رباطوں میں، مے کدوں اور خراباتوں میں، گلخنوں اور گلشنوں میں، غرض ہر جگہ شعر و شاعری کی مجلسیں قائم ہوا کرتی تھیں

سام میرزا اس زمانے کی شاعری کے مجلسی پس منظر کی تفصیلات میں بہت لطف لیتا ہے اور اپنے انتقادی عمل میں بھی شعر کے جذباتی یا جمالیاتی پہلو سے قطع نظر کرتے ہوئے مجلسی خصائص اور کوائف کا زیادہ تذکرہ کرتا ہے۔ مثلاً شعراء کی ظرافت، طرفہ گوئی اور مجلس آرائی کا اکثر تذکرہ کرتا ہے۔ مجالس میں شعر پڑھنے اور شعر سنانے کے طریقوں سے بحث کرتا ہے۔ ایک شاعر فغانی مشہدی کے متعلق لکھا ہے:

"ہر گاہ کہ شعر خود می خواند فریاد می کند کہ، بہترین شاعران منم بیا تحسین کن۔"

شہیدی (متوفی ۹۳۵ھ) سلطان یعقوب کے زمانے کا ایک شاعر تھا۔ یہ شخص بہت نازک مزاج تھا مجالس میں شعر پڑھا کرتا تھا مگر نازک مزاجی کا یہ عالم تھا کہ شعر کی داد نہ ملنے پر دست و گریبان ہو جاتا تھا۔

امیر خانزاد (طبل باز) کے متعلق لکھا ہے کہ مجلسوں میں سوز سے شعر پڑھا کرتا تھا اور اپنے اشعار پر رقص کیا کرتا تھا۔ ان پر لطف مجالس کی دلچسپی کا یہ حال تھا کہ ایک صاحب قاضی روح اللہ کہا کرتے تھے کہ:

"غصۂ من ہمین است کہ بعد از من مردم اہل طبع باہم نشینند و اشعار خوب خوانند و من از آں محروم باشم۔"

اس کے علاوہ شعراء کی طرز زندگی اور عام عادات و رسوم کی دلچسپ تفاصیل بھی تحفۂ سامی سے دستیاب ہوتی ہیں۔ اس زمانے میں ہر شخص شعر و شاعری سے کچھ نہ کچھ تعلق ضرور رکھنا

چاہتا تھا۔ اگر اپنے اشعار نہیں ہیں تو نہ ہوں، دوسرے شعراء کے اشعار ہی سے محفل گرم کر لی جاتی تھی۔ اس کے دو طریقے تھے: ایک تو یہ کہ بعض لوگ اساتذہ و معاصرین کے اشعار کو یاد کر لیا کرتے تھے اور حسبِ موقع مجالس میں سنا دیا کرتے تھے یا پھر سرقہ سے کام لیا جاتا۔ کسی کو معلوم ہو گیا تو توارد، نہ معلوم ہوا تو اچھی خاصی شاعری۔ سام میرزا نے لکھا ہے کہ مولانا حیرتی کو ایک لاکھ شعر یاد تھے۔ یہ بھی لکھا ہے کہ ایک شاعر ہوشی شیرازی دوسروں کے اشعار اپنے نام سے سنا دیا کرتا تھا اور کہا کرتا تھا کہ "ہیچ معنائقہ نیست مالِ شاعر بر شاعر حلال است"

اس دور میں (بعض اور ادوار کی طرح) معمّا نویسی، تاریخ نویسی اور بدیہہ گوئی کا بہت رواج تھا اور ظاہر ہے کہ اس سے بھی مجلس آرائی ہی مقصود تھی۔ قصّہ خوانی اور وعظ گوئی کی مجالس بھی شعر سے گرم ہوتی تھیں۔ بعض شعراء ایسے بھی تھے جو شعر پڑھنے کے لئے اجرت طلب کیا کرتے تھے اور اشعار کو فروخت بھی کیا کرتے تھے ایک صاحب ملا جان کاشی ایک ایک رات میں ہزار ہزار شعر لکھ دیا کرتے تھے۔ غالباً اس نظم گوئی اور تک بندی کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس عہد میں نثر کی کتابوں کو منظوم کرنے کی مہم بھی بہت تیز رہی۔

خلاصۂ کلام یہ کہ سام میرزا نے تنقیدِ شعر سے بہت کم سروکار رکھا ہے، البتہ اس زمانے کی ادبی سوسائٹی کا نقشہ ہو بہو کھینچ دیا ہے جس سے عام علمی اور ادبی ذوق کا حال اچھی طرح معلوم ہو جاتا ہے۔ سام میرزا نے شاعروں کے کلام کی تنقید بہت کم کی ہے،

البتہ ان کی طرز زندگی اور وضع و اطوار کا ذکر اکثر کیا ہے۔

جس زمانے میں مجلس آرائی اور طرفہ گوئی کو اس درجہ اہمیت حاصل ہو۔ تو یہ بات قدرتی ہے کہ اس دور کی زندگی کا مورخ بھی طرفہ گوئی کی صفت سے متصف ہو۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں۔ کہ سام میرزا جا بجا ظرافت اور بذلہ سنجی کا ثبوت دیتا ہے۔ کہیں کہیں طنز سے بھی کام لیتا ہے مگر عموماً اس سے بچ کر نکتہ آفرینی اور مطائبے سے ہی کام نکالتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ زندگی کے ناہموار، ناگوار اور ناشائستہ پہلوؤں پر بھی نظر ضرور رکھتا ہے اور "غیر معمولیات" سے بھی متاثر ہوتا ہے۔ (خواہ وہ تاریک اور تلخ ہی کیوں نہ ہوں) مگر شائستگی اور پاکیزگی کا اسے بہت خیال رہتا ہے۔

اشعار کے انتخاب سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ سام میرزا ایک خوش ذوق آدمی تھا۔ چند اشعار جو اس نے منتخب کیے ہیں، ذیل میں درج کئے جاتے ہیں:

؎ دارم مہربان یارے کہ حال زار من پرسد
گہے با من سخن گوید گہے از من سخن پرسد

دوسرا مصرعہ بہت اچھا ہے۔ "گہے با من سخن گوید" کے بعد "گہے از من سخن پرسد" کی لطافت ظاہر ہے۔

میان زہد و رندی عالمے دارم نمی دانم
کہ چرخ از خاک من تسبیح یا پیمانہ می سازد

موئے ژولیدہ کہ بر سر ابتر دارم
سایۂ دولت عشق است کہ بر سر دارم

---

غ: حدیث درد من گر کس نگفت افسانہ کمتر

---

چناں طوطی صفت حیراں آں آئینہ رویم
کہ می گویم سخن اما نمی دانم چہ می گویم

---

تنگ شد قافیہ عمر شریف
دم بدم می شود مرگ ردیف

---

# مرزا غالب کا حاسۂ انتقاد

شاعری اور تنقید دو الگ الگ میدان سہی، پھر بھی تخالف نہیں۔ صحیح تنقید کا فن بڑی ریاضت مانگتا ہے، اس کے لئے اعلیٰ فنون کی طرح خاص انہماک اور یکسوئی کی ضرورت ہوتی ہے اور معمولی کوششوں سے کسی شخص کو نقاد کا منصب نہیں مل سکتا، تاہم ایک لحاظ سے ہر شاعر نقاد بھی ہوتا ہے۔ کیوں کہ اس کی اپنی تخلیقوں میں بھی فن کا کوئی نہ کوئی تصور ضرور جلوہ گر ہوتا ہے۔ اس کے پاس ادب اور زندگی کا بھی کوئی نظریہ یا نکتہ ہونا چاہیئے۔ اگر یہ نہ ہو تو اس کی شاعری "بے رخ" اور بے بنیاد ہو کر رہ جائے۔ اس معنی میں اکثر بڑے شعراء کے یہاں فن کا ایسا پختہ شعور نظر آتا ہے جس سے ان کے کچھ تنقیدی تصورات مرتب کئے جا سکتے ہیں۔ میں نے اسی شعور کا نام "حاسۂ انتقاد" رکھا ہے۔

غالب باقاعدہ "نقاد" نہ تھے کیوں کہ انھوں نے نقد و نظر کو اپنا فن نہیں بنایا مگر مسلّم طور پر اردو فارسی کے ..... بڑے شاعر ہونے کے لحاظ سے ان کے فن میں بھی وہ انتقادی حس موجود ہے جو ہر شاعر کے فن میں بنیاد کا کام کرتی ہے۔ اس کے علاوہ غالب نے تھوڑی بہت عملی تنقید بھی کی ہے۔ اس میں نظریاتی تنقید سے زیادہ انھوں نے اسی انتقادی شعور سے کام لیا ہے جو وجدان

سے تعلق رکھتا ہے۔ ان کی ان تنقیدوں میں ہم دیکھتے ہیں کہ ان کا وجدان ان کو بہت کم دھوکا دیتا ہے۔ اردو کے بڑے شاعروں میں میر، مصحفی، میر حسن، قائم اور شیفتہ شاعر بھی تھے اور نقاد ہونے کے مدعی بھی۔ انھوں نے تذکرے لکھ کر لوگوں کے کلام پر تھوڑی بہت تنقید کی ہے مگر ان میں بعض نے تو تنقید کو بدنام کیا، مثلاً مصحفی، میر حسن اور قائم نے۔ البتہ میر اور شیفتہ نے اچھی تنقید بھی کی ہے۔ پھر بھی بعض موقعوں پر بہت بری طرح بھٹک گئے ہیں۔ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو تذکرہ نویسی ان کے تنقیدی شعور کے حق میں بدشہرتی کا باعث ہوئی ہے۔ غالب نے تذکرہ نویسی نہیں کی البتہ خطوط وغیرہ میں ادبی مسائل کے متعلق کچھ نہ کچھ اظہار خیال کیا ہے۔ اس میں ان کی طبیعت کی صلاحیت کا اچھا خاصا ثبوت ملتا ہے اور ان تذکرہ نویس شاعروں کے مقابلے میں غالب کے تنقیدی حواس بہت زیادہ برجا اور صحیح معلوم ہوتے ہیں۔ کیوں کہ یہ بہت کم بھٹکے ہیں اور اعلیٰ ادبی معیار اور قدر و قیمت کے معاملے میں تو ان کی سوجھ بوجھ نے ان کا ساتھ کبھی نہیں چھوڑا۔ اس مقالے میں میں غالب کے تنقیدی عمل کے بعض رجحانات سے بحث کروں گا۔

غالب کا تنقیدی عمل تین صورتوں میں ظاہر ہوا ہے: اول بعض ادبی رجحانات کی تنقید میں، دوم تقریظوں اور دیباچوں میں، سوم مختلف شاعروں کی شاعرانہ قدر و قیمت پر اظہار رائے میں؛ یعنی جہاں انھوں نے اپنے شعر میں مختلف شاعروں کی شاعری کا اعتراف کیا ہے (اس کی بحث آگے آتی ہے۔

یہاں یہ کہنا پڑتا ہے کہ اگرچہ غالب کے وجدان کے صحت مند ہونے سے انکار نہیں، تاہم بعض موقعوں پر دیکھا جاتا ہے کہ وہ تنقید میں مغلوب الجذبات ہو کر اتنے مشتعل ہو جاتے ہیں کہ دلیل کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے ـــــــ ان کا دعویٰ صحیح ہوتا ہے مگر وکالت ناقص ہوتی ہے ـــــــ اس کی تفصیل سطور ذیل میں ملاحظہ ہو۔

غالب کے خطوط میں ایک اہم تنقیدی بحث یہ ملتی ہے کہ ہندوستان کے فارسی دان مستند فارسی دان نہیں: البتہ چند نامور ادیب اور شاعر ایسے ہیں جن کا کلام ایرانی ادیبوں کا ہم پلہ ہو سکتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ "اہل ہند میں سوائے خسرو دہلوی کے کوئی شخص مسلم الثبوت نہیں۔ میاں فیضی کی بھی کہیں کہیں ٹھیک نکل جاتی ہے"۔ گویا ان کے نزدیک ہندوستان کے ہ صد سالہ فارسی ادب میں صرف خسرو اور فیضی ہی صحیح معنوں میں ادیب تھے۔ غالب کی اس رائے کے حق میں کچھ دلیلیں بھی ہیں مگر ہوا یہ کہ غالب کے زمانے نے ان کے اس انتقادی فیصلے کو چیرہ دستی پر محمول کیا ـــــــ اور سچ یہ ہے کہ ایک معنی میں چیرہ دستی تھی بھی۔ چنانچہ غالب کا عصر اس جھگڑے میں ان کے دلائل سے مطمئن نہیں ہوا اور یہ ظاہر ان کے استدلال میں کچھ مخاصمت کا رنگ بھی آ گیا تھا۔ اس معاملے میں ان کے بڑے حریف مولانا احمد علی مؤلف "مؤید برہان" تھے جن کے شاگردوں اور عقیدت مندوں نے غالب کا ترکی بہ ترکی جواب دیا۔ اس تمام بحث میں غالب کا دعویٰ صحیح مگر دلائل غیر تسلی بخش تھے۔ مثلاً

انھوں نے مولف "موید برہان" کی خاص کمزوری یہ بتائی ہے کہ اس نے ایک ہندو زادہ کو پیشوا بنا رکھا ہے:

پیشوائے خویش ہندو زادۂ را کردہ است

ظاہر ہے کہ اس قسم کے استدلال سے اتنا بڑا ادبی معرکہ سر نہیں کیا جا سکتا تھا۔ پھر بھی انصاف کا فتویٰ یہی ہے کہ غالب کی اصل پوزیشن صحیح اور معقول تھی۔ غالب کی ناقدانہ حس یہ کہتی تھی کہ "برہان قاطع" فارسی کے کتابی الفاظ کا ایک اچھا لغت ہو سکتا ہے مگر ضروری نہیں کہ اس کا ہر قول درست ہو۔ بات اسی قدر تھی اور برمحل بھی تھی مگر استدلال کا صغریٰ کبریٰ غالب کو غیر متعلق باتوں میں اُلجھا دیتا تھا۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:

" غالب خاکسار کہتا ہے کہ شعرائے ایران کلہم اجمعین مسلم الثبوت ہیں اور ان کا کلام سند ہے۔ سخن ورانِ ہند میں امیر خسرو دہلوی بھی ایسے ہیں جیسے اہلِ ایران۔ اہلِ ہند میں امیر خسرو دہلوی نے اہل ایران میں رودکی و فردوسی سے لے کر جامی تک اور جامی سے صائب و کلیم تک کسی نے لغت کی کوئی کتاب لکھی ہو یا کوئی فرہنگ جمع کی ہو تو ہمیں دکھاؤ۔ اس کو اگر میں نہ مانوں یا سند نہ جانوں تو میں گنہگار۔"

اب غور فرمایئے، ایک صحیح مقدمے کی اس سے زیادہ ناقص وکالت اور کیا ہوگی۔ اگر جامی اور صائب و کلیم نے لغت جمع نہیں کیا تو اس سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ باقی لغت سب غلط ہیں یا یہ کہ "برہان قاطع" کا ایک لفظ بھی درست نہیں۔ یہ

غالب کی زبردستی ہے مگر عجیب بات یہ ہے کہ غالب اس زبردستی میں بھی دلچسپ معلوم ہوتے ہیں۔ ان کی اس شوخی اور تمسخر بلکہ غصے پر بھی ہنسی آجاتی ہے۔ غصہ نہیں آتا، اگرچہ وہ خود اشتعال میں آکر بڑی تلخ تلخ باتیں کہہ جاتے ہیں:

"فرہنگ لکھنے والوں میں یہ دکن کا آدمی (یعنی جامع "برہان قاطع") احمق، غلط فہم اور معوج الذہن ہے مگر قسمت کا اچھا ہے۔ مسلمان اس کے قول کو آیت اور حدیث جانتے ہیں اور ہندو اس کے بیان کو مطالب مندرجہ بید کے جانتے ہیں۔"

جھگڑا فقط یہ تھا کلکتے کے ادبی نزاعات میں کسی نے ــــ "برہان قاطع" کی سند سے غالب کے خلاف کچھ کہہ دیا تھا۔ اس پر باد مخالف کے جھونکے چلے، آندھیاں اٹھیں، برہان قاطع کا مصنف جس کو مرے ہوئے مدتیں گزر گئیں تھیں۔ لپیٹ میں آگیا۔ سچ تو یہ ہے کہ یہ "دکن کا آدمی"، اگر خوش قسمت ہوتا تو مرے سے لغت ہی نہ لکھتا اور لکھتا اور اگر لکھ لی تھی تو خدا کرده غالب کی زد سے بچا رہتا ــــ یہ سب غالب کی غلط استدلالیت اور بے جا وکالت[1] کے کرشمے تھے کہ انھوں نے اصل سوال کو چھوڑ کر تسلی کی

---

[1] غالب نے ملا عبدالواسع اور ملا غیاث الدین رامپوری سے بھی یہی سلوک کیا ہے اور ان کو بہت برا بھلا کہا ہے۔ عبدالواسع اور قتیل کے متعلق ایک خط میں لکھتے ہیں:

بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۱۱

یہ صورت نکالی اور اسی سے وہ اپنا مقدمہ اپنے زمانے میں تقریباً ہار گئے جس کا سبب اُن کا غیر تنقیدی طریق بحث تھا۔ غالب سوچتے تھے کہ "میرا وجدان صحیح اور دعویٰ سچا ہے، پھر یہ لوگ کیوں میری بات نہیں ملتے، یہ لوگ کیوں میرے زخم جگر کو دیکھتے ہیں"۔ اس سے وہ کچھ مشتعل ہو جاتے اور بات بگڑ جاتی۔

آج خاصی مدّت گزر جانے کے بعد جب کہ نہ قتیل موجود ہیں، نہ لالہ ٹیک چند (صاحب "بہار عجم") اور ان کے شاگرد نظر آتے ہیں، نہ احمد علی زندہ ہیں، نہ غالب خود ہیں، نہ ان کے شاگرد رحیم بیگ سا طع ہیں۔ انصاف کا اعلان یہی ہے کہ غالب کی بات صحیح تھی اور ان کے وجدان نے ان کو دھوکا نہیں دیا تھا اور اگرچہ ان کے تنقیدی عمل کا یہ حصّہ ان کی ادبی سرگرمیوں کا کمزور ترین حصّہ ہے۔ مگر غالب کو اس میں کبھی شرمندہ ہونے کی ضرورت نہیں۔

—— حاشیہ بقیہ صفحہ ۲۱۰

"سعدی کے شعر لکھنے کی کیا حاجت ہے، سنو میاں، میرے ہم وطن یعنی ہندی لوگ جو وادی فارسی دانی میں دم مارتے ہیں، وہ اپنے قیاس کو دخل دے کر ضوابط ایجاد کرتے ہیں، جیسا کہ وہ گدھا کھتری اُلو خیدالواسع ہانسوی لفظ "نامراد" کو غلط کہتا ہے اور یہ اُلو کا پٹھا قتیل صفوت کدہ و نشتر کدہ کو اور ہمہ عالم اور ہمہ جا کو غلط کہتا ہے۔ کیا میں بھی ویسا ہوں جو یک زبان کو غلط کہوں گا۔ فارسی کی میزان یعنی ترازو میرے ہاتھ میں ہے"۔

غالب کے حاسۂ انتقاد کی صحت مندی ان کی تقریظوں سے بھی ظاہر ہوتی ہے۔ ان کی تقریظیں تعداد میں کچھ زیادہ نہیں مگر جتنی ہیں ان میں عجیب بات یہ ہے کہ رسم زمانہ کے برعکس کتاب کی قدر و قیمت کے متعلق سچی رائے بھی کسی نہ کسی طریق سے آجاتی ہے۔ تقریظ دراصل چیز ہی ایسی تھی جس میں قدر و قیمت کے جائزے کا سوال ہی خارج از بحث تھا۔ یہ تو ایک طرح کا اشتہار تھا اور وہ بھی ایسا جیسا سڑکوں کے کنارے دوائیں بیچنے والے "ساٹھے کو پاٹھا" بنایا کرتے ہیں۔ مثلاً اللہ اللہ کتاب کیا ہے، 'صفحۂ چمن فردوس ہے' جس کے چاروں طرف جدولیں یوں معلوم ہوتی ہیں گویا جنت کے گرد اگرد نہریں جاری ہوں۔ الف اس کتاب کے طوبیٰ کی طرح راست قامت اور عین اس کتاب کے حوران بہشتی کی چشم حیران سے مشابہ وغیرہ وغیرہ۔ یہ تھا انداز تقریظ کا جس کا تتبع مرزا نے بھی کیا۔ مگر مرزا کا شعور اس بے کار لفظ طرازی کی مفیدیت سے انکاری تھا۔ اس لئے ان کی تقریظوں میں کچھ باتیں ایسی ضرور آجاتی تھیں جو انتقادی حیثیت کی حامل ہوتی تھیں۔ مولانا حالی نے لکھا ہے: "انھوں نے تقریظ نگاری کا ایسا طریقہ اختیار کیا تھا۔ کہ کوئی بات راستی کے خلاف بھی نہ ہو اور صاحب کتاب بھی خوش ہو جائے۔ آخر میں کتاب کی نسبت چند جملے جو اصلیت سے خالی نہ ہوتے تھے اور مصنف کے خوش کرنے کے لئے کافی ہوتے تھے، لکھ دیتے تھے"۔ مگر شاید صحیح یہ ہے کہ مرزا مصنف کو خوش کرنے کی کوشش کر ہی نہ سکتے تھے۔ ورنہ وہ روایتی تقریظ نگاری کرتے۔ وہ اگر کسی مصنف کو خوش کرنے کے لئے کچھ لکھنا چاہتے بھی

تھے تو ان کا وجدان اس بے تحاشا ستائش گری سے ان کے قلم کو روک دیتا تھا۔ مرزا نے ذاتی اور دنیاوی امور میں لوگوں کی لاکھ خوشامد کی ہو اور بعض ادبی افسروں کے قصیدے لکھے ہوں مگر ادبی اقدار کے بارے میں مرزا سے بہت کم ایسا ہوا ہوگا کہ سہل انگاری کی ہو۔ مرزا کے اکثر جھگڑے ادبی قسم کے تھے اور وہ ایسے جھگڑے تھے۔ جو آخری وقت تک غیر منفصل رہے کیوں کہ مرزا اپنی رائے ذرا کم ہی بدلتے تھے۔ ایسا شخص تقریظوں میں خرافات نویسی کیسے کرسکتا تھا، اگرچہ اس کا ارتکاب زمانے کے بڑے بڑے ادیب کر رہے تھے۔

غالب کی لکھی ہوئی اکثر تقریظوں میں ان کا تنقیدی شعور مستقبل کی سمت نمائی کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ان کی اکثر تقریظوں میں کتاب کے متعلق کچھ کڑوی باتیں بھی ہوتی تھیں جن سے ان کے مصنفوں کا ناراض ہونا یقینی تھا۔ مگر غالب تنگ مزاج آدمی نہ تھے انھوں نے طبیعت کی فیاضی اور ذہن کی کشادگی کا ثبوت دیا ہے۔ غالب حوصلہ افزائی اور دل جوئی بھی کرلیتے تھے مگر یہ یقینی ہے کہ ادبی قدر و قیمت کے معرکے میں کوئی رعایت روا نہ رکھتے تھے۔ ان کی بعض تقریظوں میں ایسا ہی ہوا۔ سرسید کی مرتب کردہ "آئین اکبری" پر انھوں نے جو تقریظ لکھی، اس کی تلخی و تندی کا بڑا چرچا ہے اور یہ مسلم ہے کہ سرسید اس سے مطمئن نہ ہوئے تھے۔ چناں چہ وہ تقریظ انھوں نے اشاعت کے قابل خیال نہ کی۔ مگر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر اس تقریظ میں کون سی ایسی بات تھی جس سے سرسید کی دل آزاری ہوئی؟ مرزا کو اس سے کیا فائدہ ہوا؟ زمانے نے ایک

نئی کروٹ لی۔ مغرب سے آئی ہوئی ایک قوم نے نئے نئے آئین ایجاد کیئے جن کے سامنے اکبر کے آئین، ہیچ ہو گئے، فقط۔ معلوم نہیں کہ ان خیالات میں دنیا کو کیا خاص خرابی نظر آئی۔ یہ صحیح ہے کہ سرسید نے ان خیالات کو ناگوار محسوس کیا۔ انھوں نے آئین اکبری کی تصحیح میں جس محنت اور جاں فشانی کا ثبوت دیا، اس کی بے قدری کو دیکھ کر انھیں رنج ہوا مگر انصاف پھر پوچھتا ہے کہ آخر اصولی لحاظ سے مرزا نے کون سی ایسی غلط بات کہی ہے جس سے کسی کو شکایت ہو۔ کم از کم سرسید کو جس نے بڑے بڑے آئمہ اور علمائے سلف کی محنتوں پر نہایت بے تکلفی سے پانی پھیر دیا تھا اور منقولات قدیم کے تمام مجموعوں کو دفتر بے معنی قرار دے دیا تھا، انھیں یہ حق نہیں پہنچتا تھا کہ وہ زمانے کی اس آواز کو جسے ترقی پسندی کی پہلی لہر سمجھا جا سکتا ہے، اس طرح ناقابل التفات سمجھ لیتے۔ مرزا غالب نے روایت اور قدامت کو پس پشت پھینک کر سرسید کو عہد حاضر اور زندگی کے جدید مسائل و اقدار کی طرف متوجہ کیا اور سب سے پہلے اس شخص کو متوجہ کیا جو انیسویں صدی کا سب سے بڑا روایت شکن ثابت ہونے والا تھا۔ غرض اس معاملے میں غالب کا انتقادی وجدان آنے والے دور انقلاب کے لئے رہنما ثابت ہوا۔ غالب نے جو راستہ تقریباً ایک سو سال پہلے تجویز کیا آج ادب کا سارا قافلہ اسی مسلک پر گامزن ہے آنے والی ادبی قدروں کا یہ احساس نظریاتی یا اصولی نہ تھا۔ مرزا غالب فن کے جدید نظریوں سے مطلقاً آگاہ نہ تھے۔ ان کے معاملے میں یہ خیال کم و بیش کشف و القا کا درجہ رکھتے ہیں۔

یہ سب کچھ ان کی صالح طبیعت اور سلامت ذوق کا نتیجہ تھا۔

اب اس بحث کا تیسرا حصہ سامنے آتا ہے۔ غالب کی نثر میں اور اشعار میں بھی قدیم و جدید شاعروں کے رتبے اور شاعری کے متعلق کچھ صریح اور کچھ مبہم آراء ملتی ہیں۔ ان شعراء میں اُردو کے شاعر بھی ہیں اور فارسی کے بھی ان کے علاوہ نثر نگاروں اور ادبی تحریکوں اور دبستانوں کا بھی تذکرہ ہے۔

مرزا نے نثر میں جن آراء کا اظہار کیا ہے، وہ تو صاف ہیں۔ ان میں اپنی رائے کے لئے انھوں نے وجوہ اور دلائل بھی پیش کئے ہیں، اس لئے ان کو سمجھنے میں کچھ دقت نہیں ہوتی۔ رائے صحیح ہو یا غلط مگر ہر صورت میں کوئی نہ کوئی قابل فہم نقطۂ نظر ضرور موجود ہے۔ مثلاً ہندی اور ایرانی فارسی کی بحث، تذکیر و تانیث کے جھگڑے، معنی آفرینی اور قافیہ پیمائی کا فرق وغیرہ وغیرہ۔ ان مسائل کے متعلق مرزا کا ایک خاص نقطۂ نظر ہے جس کے متعلق کوئی غلط فہمی پیدا نہیں ہو سکتی، مگر اشعار میں انھوں نے قدیم و جدید شاعروں کی جو تحسین کی ہے اس کی نوعیت مبہم ہے اس لئے اس کی تصریح کی خاص ضرورت ہے۔

مرزا غالب نے اپنے فارسی کلام میں عرفی، نظیری، ظہوری، علی حزیں، صائب، فیضی، سعدی اور خسرو کے علاوہ معاصرین میں سے حسرتی (شیفتہ) اور ضیاء الدین نیر کا بھی ذکر کیا ہے۔ اردو کلام میں بیدل، میر تقی میر، ناسخ اور وحشت و شیفتہ کا ذکر آیا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غالب کی وہ آراء جو اشعار

میں آئی ہیں۔ کسی تنقیدی قدر و قیمت کے مالک ہیں یا نہیں؟
کیا ان سے یہ نتیجہ نکالنا درست ہے کہ غالب نے جن شاعروں کی تحسین کی ہے ان سے انھوں نے فیض حاصل کیا ہے یا یہ تحسین ایک غیر متعلق اور غیر تنقیدی قسم کی تحسین ہے، جس میں قبول اثر کا شائبہ موجود نہیں۔ یا بالآخر اگر یہ قبول اثر کا اعتراف ہے تو اس اثر کی گہرائی اور وسعت کی حدود کیا ہیں؟

ان سب سوالات کا ایک جواب واضح ہے کہ غالب نے کسی موقع پر غیر تنقیدی یا غیر ماکتی قسم کی تحسین نہیں کی ہے — اس میں ان کا انتقادی ضمیر کسی مصالحت کا قائل نہیں۔ انھوں نے انھی لوگوں کی شاعری کی تعریف کی ہے جن کے کلام میں ان کے نزدیک ادبی حسن کے عناصر پائے جاتے ہیں؛ علیٰ ہذا القیاس جن شاعروں کا کلام ان کے نزدیک "سوءِ ادب" یا بد مذاقی ہے، ان کا ذکر بھی برملا ہے۔ مثلاً وہ اپنے خاص "ممدوح" قتیل کا (جن کا خطوط میں بارہا تذکرہ آیا ہے) ان الفاظ میں ذکر کرتے ہیں:

غالب سوختہ جاں را چہ بہ گفتار آری
بہ دیارے کہ نہ دانند نظیری بہ قتیل

قتیل کے قبول عام کے خلاف اس سے سخت تر حملہ شاید ہی کسی نے کیا ہو، اور غالب کے بس میں ہوتا تو شاید اس سے بھی زیادہ سخت حملہ کرتے (اور نثر میں تو ہم دیکھ ہی چکے ہیں)۔ یہاں سوال ادبی خوش مذاقی اور بد مذاقی کا ہے۔ اس معاملے میں

غالب انتہا پسند ہیں مگر یہ انتہا پسندی ان کی انسانیت کے راستے میں کھڑی نہیں ہوتی۔ بعض لوگوں کو یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ غالب جو عبدالواسع ہانسوی کو گھا گھس، الّو اور قتیل کو الّو کا پٹھا کہہ رہے ہیں، ہرگوپال تفتہ کے معمولی اشعار پر سر دھن رہے ہیں۔ تفتہ بھی تو "ہندی اور پھر ہندو" کی صف میں آجاتے ہیں.... جناب والا! یہ سب ٹھیک ہے مگر تفتہ اور قتیل میں بڑا فرق ہے قتیل ایک ادبی گروہ کا سرخیل اور ایک طرز فکر کا نمائندہ تھا اس کی کہی ہوئی بات بھی بد مذاقی اور ادبی بدعنوانی کی ترویج کا باعث ہوسکتی تھی۔ تفتہ کے بارے میں اس قسم کا کوئی خطرہ نہ تھا۔ تفتہ کے اشعار کی تحسین اس طرح کی تحسین ہے جیسے کوئی استاد اپنے شاگرد کے غیر معمولی کام کی (حوصلہ افزائی کی غرض سے) تعریف کر دیا کرتا ہے۔ غالب نے اپنی خودنگری کے باوجود اپنے اکثر معاصروں کے متعلق بڑی فیاضی کا اظہار کیا ہے، جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اچھی چیز کی داد دیتے ہیں، خواہ وہ ان کے اپنے بلند معیار سے فروتر ہی کیوں نہ ہو، بڑے حوصلہ مند اور فیاض واقع ہوئے تھے۔ معاصرین میں شیفتہ کے متعلق انھوں نے لکھا:

غالب ز حسرتی چہ سرائی کہ در غزل
چوں او تلاش معنی و مضمون نہ کردہ کس

ضیاء الدین نیرؔ کے متعلق کہا:

مبارک است رفیق اد چنیں بود غالب
ضیائے نیرؔ ما چشم روشنے دارد

شیفتہ کے متعلق ایک اور شعر ہے:

غالب بہ فن گفتگو نازد بدیں ارزش کہ او
ننوشت در دیواں غزل تا مصطفیٰ خاں خوش نہ کرد

یہ تحسین دراصل ان کی طبیعت کی فیاضی کے سوا کچھ نہیں، مگر ان تمام تعریفوں میں کوئی بات ان کے بنیادی ادبی معیاروں کے خلاف نہیں۔ نہ اس سے ان کے صحت مند ادبی شعور کی کسی طرح تکذیب ہوتی ہے۔ یہاں بھی وہ ٹھیک ہی رہتے ہیں۔ ادبی بدمذاقی کا کوئی پہلو ان میں موجود نہیں۔

یہ تو ہوا ان کا سلوک اپنے شاگردوں اور دوستوں سے، اب سوال ان پرانے بڑے شاعروں کا ہے جن کی شاعری کی وہ بار بار تعریف کرتے ہیں۔ مثلاً نظیری، ظہوری، عرفی، علی حزیں وغیرہ۔ ان کے معاملے میں انہوں نے جو تعریف کی ہے وہ دراصل ان کے جذبۂ ہمسری یا تتبع کی تمنا کے مرادف ہے۔ انہوں نے فیضی کی بھی تعریف کی ہے مگر ان کی قدر و قیمت اسی ایک جملے سے ظاہر ہو سکتی ہے کہ "میاں فیضی کی بھی کچھ ٹھیک نکل جاتی ہے۔" ان کے نزدیک عرفی اور نظیری بہت بڑے شاعر تھے۔ میرا تجزیہ کہتا ہے کہ غالب نظیری کو عرفی پر ترجیح دیتے ہیں اور اپنے آپ کو عرفی کا ہم پلہ سمجھتے ہیں۔ اس لیے جہاں عرفی کی تعریف کی ہے وہاں اکثر اپنی تحسین کا بھی کوئی پہلو نکالا ہے:

کیفیت عرفی طلب از طینت غالب
جام دگراں بادۂ شیراز ندارد

چوں ننازد سخن از مرحمت دہر بخویش
کہ برد عرفی و غالب لعوض باز دہد
او جبتہ جبتہ غالب دمن دستہ دستہ ام
عرفی کسے است لیک نہ چوں دریں چہ بحث ام

یہ سب بجا اور درست مگر نظیری اور ظہوری کو جو داد ملتی ہے، اس کا رنگ ہی کچھ اور ہے۔ اگرچہ نظیری کا رتبہ ان کی نظروں میں ظہوری سے کچھ کم تر معلوم ہوتا ہے اور عرفی کی طرح نظیری سے اپنی ہم سری کا بھی دعوی دبی زبان سے کیا ہے۔ مگر عام انداز یہ ہے:

جواب خواجہ نظیری نوشتہ ام غالب
خطا نمودہ ام و چشم آفریں دارم

یہ کتنا بڑا خراج تحسین ہے جو ایک عظیم شاعر دوسرے بڑے شاعر کی خدمت میں پیش کر سکتا ہے۔ نظیری کی طرز کا غالب پر بہت رعب ہے۔ اس کی نقل اتارنے اور کامیاب نقل اتارنے کی بھی کوشش کی ہے اور اکثر بات بھی پیدا کی ہے اس لئے وہ کہتا ہے:

ہلہ تازگشتہ غالب روش نظیری از تو
سزد ایں چنیں غزل را بہ سفینہ ناز کردن
بہ غرض غصہ نظیری و کیل غالب بس
اگر تو نشنوی از نالہ ہائے زار چہ حظ

بہر حال نظیری کہ ہم زبانی کی تمنا ہر وقت دل میں چٹکیاں

یتی رہتی ہے اور نظیری کی روش اور طرزِ کلام کا حسن طرح طرح کی داد سخن کا محرک ہو رہا ہے۔ حزین اور صائب اور میاں فیضی اور سعدی بھی کسی قدر شمار میں ہیں مگر نظیری اور عرفی کو ان کی بارگاہ میں بڑا درجہ حاصل ہے ان میں زیادہ ظہوری ہیں جن کی طرزِ خاص کے غالب اتنے دل دادہ معلوم ہوتے ہیں کہ ان کے کلام میں جا بجا ظہوری جیسا بننے کی آرزو تڑپتی نظر آتی ہے۔

غالب از اوراق ما نقش ظہوری دمید

سرمۂ حسرت کشیم دیدہ بہ بدن دہیم

غالب از جوش دم ما تربتش گل پوش باد

پردۂ ساز ظہوری را گل افشاں کردہ ایم

بہ نظم و نثر مولانا ظہوری زندہ ام غالب

رگِ جاں کردہ ام شیرازہ اوراق کتابش را

ظہوری کے لئے غالب کی یہ تحسین نظیری اور عرفی کے اعتراف رتبہ سے مختلف نوعیت کی معلوم ہوتی ہے۔ اس میں کچھ مرعوبیت کا شائبہ بھی ہے۔ بعض لمحات ایسے بھی آجاتے ہیں جن میں وہ ظہوری کی خوشہ چینی کا اقرار کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ ایک موقعہ پر کہا ہے:

زلہ بردار ظہوری باش غالب بحث چیست

در سخن دزد لیئے باید نہ دکاں داریئے

سوال یہ ہے کہ اس کا سبب کیا ہے؟ ظہوری سے یہ دلچسپی جذباتی قسم کی تو ہے نہیں اور اگر جذباتی ہے تو بھی اس

کے پس منظر میں کچھ ادبی محرکات ہی ہوں گے جن کی بنا پر غالب ظہوری کے اس قدر دل دادہ ہو رہے ہیں۔ بات یہ ہے کہ غالب کو ظہوری کی ذات میں اپنا عکس نظر آرہا ہے۔ غالب کو ظہوری کی ہر ادا پسند ہے۔ اس کی معنی آفرینی۔ اس کی جارحانہ ذہنیت، اس کا تجمل، اس کی شعری عمارتوں کا حسن، اس کی نثری تعمیرات کی زیبائش ——— یہ سب وہ ادائیں ہیں جن پر غالب مرتے تھے۔ ان میں سے کوئی ادا الگ الگ بھی انھیں کسی میں نظر آتی تھی تو اس پر دل نثار کر بیٹھتے تھے۔ بیدل کی دقت پسندی اور معنی آفرینی یا اردو میں ناسخ کی مضمون آفرینی میں آخر کیا پڑا تھا، اس میں بھی قصہ یہی تھا۔ مدت تک غالب ان شاعروں کے نقش قدم کو پوجتے رہے ظہوری میں یہ اور اس طرح کی اور کئی باتیں یکجا ہو جاتی ہیں اس لئے ان سے خاص طور سے متاثر رہے۔ ظہوری کے پیرایۂ بیان اور مضامین دونوں سے متاثر رہے ہیں جس کو تضمینوں کے ذریعے بار بار دہرایا اور لطف اٹھایا ہے:

غالب از صہبائے اخلاق ظہوری سرخوشیم
پارہ بیش است از گفتار ما کردار ما

یہ تضمین ہے ظہوری کے اس شعر کی:

در محبت آنچہ می گوئیم اول می کنیم
پارۂ بیش است از گفتار ما کردار ما

---

۵۷ اس موضوع پر ڈاکٹر نذیر احمد صاحب نے اپنے مجموعۂ مضامین "تحقیقی مطالعے" میں بڑی اچھی بحث کی ہے۔

غرض ظہوری کی ستائش کی کوئی حد نہیں۔ ایک رقعے میں انھوں نے اپنے خیالات کو ایک فقرے میں یوں جمع کر دیا ہے:

"میں جانتا ہوں مشتری اور عطارد نے مل کر ایک صورت پکڑی تھی۔ اس کا اسم نورالدین اور تخلص ظہوری تھا"

——— اور تحسین کا شاید یہ نقطۂ انتہا ہے۔

بحث کا یہ حصہ شاید ضرورت سے کچھ زیادہ طویل ہو گیا ہے۔ مقصد صرف یہ بتانا ہے کہ اس معاملۂ خاص میں بھی غالب کا شعور بیدار ہے اور ان کی تنقیدی حس صحت مند رہتی ہے۔ انھوں نے اگر ظہوری کو عطارد اور مشتری کا مجموعہ قرار دیا ہے۔ تو اس کے لیے ان کے پاس کچھ دلائل ہیں جن کی بنیاد ایک معقول نقطۂ نظر پر قائم ہے جس کو سمجھا اور سمجھایا جا سکتا ہے۔ غالب کے سامنے اعلیٰ اسلوب کا جو تصور تھا ظہوری اس کا شاہکار ہے ——— اس تصور کے حسن و قبح پر گفتگو ہو سکتی ہے۔ مگر غالب کے دیانت دارانہ تجزیے پر شبہ نہیں کیا جا سکتا۔

غالب نے فارسی میں حزیں اور بیدل اور اردو میں میر تقی میر[1] کی تحسین میں بھی اسی دیانت دارانہ تجزیے سے کام لیا ہے۔

---

[1] ع "جس کا دیوان کم از گلشن کشمیر نہیں"، میر کے اثرات غالب پر ایک مستقل بحث ہے۔ اس کے لئے میں نے ایک اور مضمون لکھا ہے جس کا عنوان ہے۔ "غالب معتقد میر" دیکھیے میری کتاب "نقد میر"۔

اس میں ان کی عام شہرت اور قبول عام کا رغبت نہیں کھایا بلکہ سوچ سمجھ کر ان کو اچھا کہا ہے۔ سمجھنے کی یہی کوشش دراصل ہر تنقیدی عمل کی بنیاد ہے، اس کے لئے کسی "اصطلاحاتی علم" کی کوئی خاص ضرورت نہیں، وجدان صحیح کی ضرورت ہوتی ہے جو غالب کو قدرت کی طرف سے حاصل تھا۔ غالب کوئی پیشہ ور نقاد نہ تھے مگر ان کے ذہن کی انتقادی رفتار ٹھیک اور ادبی رخ بالکل درست تھا۔ وہ معیار شناس اور معیار کے پرستار تھے اور اس معاملے میں وہ مصلحت سوز آدمی تھے اگرچہ عام زندگی میں وہ ایک کشادہ دل اور شریف انسان تھے۔

---

# غالب کا نظریۂ فن

فن کے بارے میں چند اہم سوالات یہ ہیں ؟
فن کی ماہیت کیا ہے ؟ فن کوئی الہامی سلسلۂ اظہار ہے یا ریاضت و محنت کا مظاہرہ ؟ فن اگر تخلیق حسن کا نام ہے تو پھر یہ حسن کیا ہے ؟ کیا حسن کسی شے میں ہے یا ناظر کے اپنے ہی جذبے کا خارجی انعکاس ہے ؟ اسی طرح ایک سوال یہ بھی ہے کہ فن کار کسی مخصوص مزاج اور نفسیت کا مالک ہوتا ہے یا وہ بھی ایک عام آدمی ہوتا ہے اور بالآخر یہ کہ فن کا کمال اور منتہا کیا ہے ؟
ان سب سوالوں کے جواب غالب کے یہاں مل جاتے ہیں ۔ مگر اشاروں میں ۔ اول : غالب سخن کو ایک الہامی چیز ملتے ہیں :

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالبؔ صریر خامہ نوائے سروش ہے

بعض نافہم نہیں سمجھ سکتے کہ شاعر کو یہ سیرابی ۔ نطق کہاں سے ملی " غافل کہ نم رشحۂ یک فیض است کہ سبزہ را دمیدن و نہال را سرکشیدن و میوہ را رسیدن و لب را زمزمہ آفریدن آموختہ " ۔ مضامین کے سرچشمے غالب کے نزدیک اتنے دور اور اتنے گہرے ہیں کہ ان تک روح القدس کی رسائی بھی

مشکل ہے ۔ یہ شاعری کا الہامی نظریہ ہے اور شاعری یا سخن کو الہام ماننا کوئی نئی بات نہیں ۔ تنقید کے ہر دور میں مشرق و مغرب دونوں میں شعر و الہام کے رابطوں کو ماننے والے لوگ موجود رہے ہیں

اور غالب بھی اس معاملے میں انہی پیش رووں کے ہم نوا ہیں لیکن محض اس دریافت سے غالب کے لئے کوئی وجہ ترجیح یا خصوصیت کی نہیں نکلتی ــــــ ان کی خصوصیت اس بات میں ہے کہ انھوں نے فن کے متعلق قدرے انوکھا مگر مربوط نظام تصور پیش کیا ہے ۔ ایک اہم سوال یہ ہے کہ تخلیقی جذبہ کیوں پیدا ہوتا ہے اور کہاں سے ابھرتا ہے ؟ ــــــ غالب کے نزدیک اس کی نمود کا منبع دل گداختہ بھی ہے اور خرد بھی ۔ ان کا خیال ہے کہ سخن کے لیئے جوہر اندیشہ اور خون دل دونوں کی ضرورت ہے ــــــ مگر یہ یاد رہے کہ ابتداء میں فن کی ذمے داری دل گداختہ پر ہے اور انتہا میں اس کی تکمیل کا ضامن اندیشہ ہے جس سے مراد تعقل اور تخیل ہے ۔ شعر کے سلسلے میں جذبہ و خرد کا یہ اجتماع قدرے نیا تصور ہے ۔

جذبہ و احساس کے بارے میں غالب کا یہ شعر خاصا مشہور رہا ہے ۔

حسن فروغ شمع سخن دور ہے اسد
پہلے دل گداختہ پیدا کرے کوئی

مگر یہ خون دل یا دل گداختہ کیا چیز ہے ؟ کیا یہ محض عمومی داخلی جذبہ ہے جو خود بخود فن کی تخلیق کرتا رہتا ہے یا یہ بھی کسی اور چیز کا محتاج اور پابند ہے ۔ غالب کا کلام یہ ظاہر کرتا ہے کہ تخلیق فن کا جذبہ بے لگام ، غیر مغلوب ، یک طرفہ اور خود کار نہیں ہوتا

بلکہ ایک تماشا دوست اور نیاز پرست صلاحیت ہے نفس انسانی کی، یہی حسن کے لئے ایک مرکز انعکاس ہے۔ نفس کی یہ صلاحیت حسن کی جویندہ رہتی ہے۔ حسن مرزا کے کلام میں ایک معنی خیز اصطلاح ہے جو کل زندگی کی قائم مقام ہے۔ حسن کی آرزو جذبے کا موضوع بھی ہے اور اس کا منبع بھی۔ اس معنی میں جذبہ بھی حسن ہی کی ایک شکل ہے۔ یہ خیال بھی ہے اور عمل بھی، ابتدا بھی ہے اور انتہا بھی! حسن اپنی وسعتوں میں خیر بھی ہے اور حق بھی، یہ تماشا بھی ہے اور تماشائی بھی۔ یہاں پہنچ کر جذبہ اور حسن ایک ہی چیز بن جاتے ہیں۔

جلوہ از بسکہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہر آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

اب بات بڑی مشکل ہو گئی ——— اور وہ یوں کہ حسن ایک کلی حقیقت مانی جارہی ہے ——— یعنی ہم جس شے کو دل اور دل گداختہ سمجھ رہے تھے، وہ حسن ہی کا انعکاس نکلا ——— اسی لئے غالب ہر موقع پر دل کو آئینے سے تشبیہ دیتے ہیں۔ یہ دل حسن کے انعکاس کا مرکز ہے اور حسن کا خالق بھی۔

از مہر تابہ ذرہ دل و دل ہے آئنہ
طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئنہ

اسی وجہ سے غالب مجنوں کے اضطراب کو چشمک ہائے لیلیٰ سے جدا نہیں سمجھتے اور ان کے نزدیک حقیقۃ الحقائق حسن ہے، جذبۂ عشق اور تخلیق فن سب اس کے نتیجے اور مظاہر ہیں۔ مگر دوسری طرف

حسن کوئی مستقل قدر نہیں، یہ دل ہی کے رنگا رنگ انعکاسات کا پرتو ہے۔ اس کا کوئی ایک روپ نہیں۔ ذرہ ذرہ ساغرِ مے خانہ نیرنگ ہے۔ گل نغمہ ہو یا پردہ ساز، موجِ نکہت ہو یا شاعر کی نوائے رنگین، سب کے سب حسنِ مطلق کے روپ ہیں "ہے رنگ لالہ و گل و نسرین جدا جدا" ان سب سے بہار کا اثبات ہوتا ہے اور حسن کی یہ رنگا رنگی منحصر ہے قلبِ انسانی کے اس گوناگوں ردعمل پر جو خالقِ حسن بھی ہے اور حسن کا نیازمند اور طلب گار بھی۔

اس سے یہ ظاہر ہوا کہ فن کی تخلیق دل کے معجزات میں سے ہے۔ جو حسن و عشق دونوں کا مرکز و مظہر ہے یہ بات بھی خاص توجہ کے لائق ہے کہ غالب کے نزدیک فن کی تکمیل محض تحریکِ حسن یا جذبۂ ادراکِ حسن سے نہیں ہو سکتی، اس کے لیے تعقل اور تفکر کی رفاقت کی بھی ضرورت ہے۔ فن معنیٔ خاص کا محتاج ہے اور معانی کا تعلق محض جمالیاتی احساس سے نہیں اس کے لیے اندیشہ و فکر کی رفاقت ضروری ہے۔ غالب نے فن کاری کے کمال کے لئے اسی لئے دیدہ وری کی اصطلاح وضع کی ہے۔ دیدہ ور صرف وہی نہیں جو تعقل کی خشک بصیرت رکھنے والا ہو بلکہ وہ بھی ہے جسے ذرے ذرے میں حسن نظر آئے۔ وہ دل سنگ کے اندر بھی بتانِ آذری کا رقص دیکھ پا سکے۔

غالب سخن یعنی فن کو اندیشہ و عقل کے بغیر کامل نہیں سمجھتے:

سخن گرچہ گنجینۂ گوہر است
خرد را دلے نالش دیگر است

اس تمام گفتگو کا خلاصہ یہ نکلتا ہے کہ غالب نے جہاں فن کو ایک الہامی چیز قرار دیا ہے۔ وہاں الہامیت کی حدود کچھ اس طرح مقرر کر دی ہیں کہ اس میں شعور اور تعقل کو بھی ایک بڑا مقام مل جاتا

ہے ــــــــ عام طور سے یہ خیال پھیلا ہوا ہے کہ فن کی بنیاد محض جذبات پر ہے ۔۔۔۔ مگر غالب کے نظریے ادراک حسن کو مظاہر خارجی سے وابستہ کرکے مظاہر کے عقلی عرفان کو فن کی معراج سمجھتے ہیں ۔ غالب نے فن کے لئے جذبہ و تعقل کا امتزاج ضروری خیال کیا ہے اور غالب جیسے مفکر سے یہ بات کوئی بعید بھی معلوم نہیں ہوتی ــــــــ ان کے نزدیک فن نور بھی ہے اور شعلہ بھی ــــــــ اس میں روشنی اور گرمی دونوں ہیں اور جب تک کسی پُراسرار طریق سے یہ دونوں فن میں گھل مِل نہ جائیں اس وقت تک فن کی تکمیل ممکن نہیں اور جب وہ یہ فرماتے ہیں

حسن فروغ شمع سخن دور ہے اسد

تو گویا سخن کو ایک نورانی چیز مان رہے ہیں اور جب وہ یہ کہتے ہیں : ع

عرض کیجئے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں

تو اس میں جذبے کی گرمی کو ایک بنیادی عنصر تسلیم کر رہے ہیں ــــــــ !

یہ تو میں نہیں کہہ سکتا کہ غالب اور اقبال کے تصوّر جمال یا جلال میں کہاں تک مماثلت ہے مگر یہ ضروری محسوس ہوتا ہے کہ سخن کے لئے نور کی شفاف پاکیزگی اور شعلے کی شدید گرمی کا تصور ایک دوسرے رنگ میں جمال یا جلال ہی ہے ــــــــ وہ فنکار کو آتش نفس بھی کہتے ہیں اور دیدہ ور بھی ۔ فن کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ فلسفی فن کار نہیں ہوتا یا کم از کم فلسفہ و فن کا اجتماع آسان نہیں مگر غالب کا تصور یہ معلوم ہوتا ہے کہ جب تک فن کار

حکیم نہ ہو جائے اس کے فن کو اعلیٰ فن نہیں کہنا چاہیے۔ غالب کے یہاں معانی کی بڑی اہمیت ہے اور معانی کا مطلب صرف جذباتی تجربات نہیں بلکہ وہ ان میں فکری و عقلی حقائق کو بھی شامل سمجھتے ہیں۔ تخیل کی قلم رو میں فکر کا یہ دخل غالب کے ذہن بلیغ کا کرشمہ ہے۔

بہر حال غالب باقی باتوں کی طرح فن کے بارے میں بھی ایک انفرادی نقطۂ نظر رکھتے ہیں۔

---

# نیاز کے انتقادی خیالات

"شاعر پیدا ہوتا ہے، بنتا نہیں، مشہور بات ہے۔ لیکن اگر شاعر اسی نظریئے پر بھروسہ کرکے شعر کہے تو وہ بگڑ بھی جاتا ہے۔" یہ "مالہ وما علیہ" کے پیش لفظ کے ابتدائی الفاظ ہیں اور انھی جیسے الفاظ کے اندر نیاز کا پورا نظریہ تنقید سمایا ہوا ہے" شاعر پیدا ہوتا ہے بنتا نہیں" مشہور بات تو ہے ہی لیکن کیا یہ درست بات بھی ہے؟ نیاز نے اس کی تردید کی ہے۔ گویا نیاز کے نزدیک شاعر کا پیدا ہونا تسلیم مگر کیا پیدا ہونے کے بعد خود بخود بن بھی جاتا ہے۔ اس خیال سے نیاز کو اتفاق نہیں۔ ان کی رائے یہ ہے کہ شاعری یا ادب ایک فطری ملکہ سہی مگر اس کو صحیح غور سے بروئے کار لانے کے لئے ایک خاص قسم کی تربیت کی بھی ضرورت ہے۔

"مالہ وما علیہ" کے سب مندرجات سے اتفاق کرنا مشکل بھی ہے اور غیر ضروری بھی۔ مگر اتنا واضح ہے کہ ان مندرجات میں جو تنقیدی عمل یا طریقہ اختیار کیا گیا ہے، وہ انتقاد کے ایک ایسے اصول پر مبنی ہے جس کی خاص اہمیت ہے مگر اسے عام طور سے نظرانداز کر دیا جاتا ہے اور یہ اصول ہے زبان کی صحت اور بیان کی بلاغت کی اہمیت کا۔

بعض لوگ زبان کی صحت کے مسئلے کو لفظی حرف گیری کے نام سے یاد کرتے ہیں لیکن سچ یہ ہے کہ یہ سچ نہیں ۔ ادب اور تحریر کی ہر قسم میں زبان کی صحت کی بڑی اہمیت ہے بلکہ ناگزیر حیثیت رکھتی ہے ۔ اور غور کیجیے تو یہ صاف ظاہر ہوگا کہ کوئی ادبی تحریر اپنے اظہار وابلاغ میں اس وقت تک کامیاب نہیں ہو سکتی جب تک اس کے وسائل اظہار بلیغ اور کامیاب نہیں ہو پاتے ۔ اور ادب کا واحد وسیلۂ اظہار زبان وبیان ہے ۔ کیا کسی نے کوئی ایسا بھی مصور دیکھا ہے جو اپنے رنگوں کی صحیح ترتیب وترکیب کے بغیر کامیاب تصویر بنانے کا مدعی ہوا ہو؟ اور اگر ایسا کوئی ہے تو وہ یقیناً ژولیدگیِ تصور کا مریض ہے ۔ یہی حال شاعری اور ادب کا ہے کہ اس میں زبان وبیان کی بلاغت کے بغیر کامیاب نظم یا نثر لکھنے کا دعویٰ صرف وہی شخص کر سکتا ہے جو پتنگ اڑانے کا عادی ہے مگر ڈور کے بغیر ۔

اردو تنقید میں نیاز کی حیثیت منفرد ہے ——— اور اس انفرادیت کی بنیاد خاص یہی لفظیاتی تنقید ہے ——— لیکن لفظیاتی تنقید ایک مغالطہ انگیز ترکیب ہے اس سے یہ بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ نیاز شاعری اور ادب میں لفظوں کو معنی کے روابط سے آزاد سمجھتے ہیں اور تجربہ و اظہار کی جداگانہ ہستی کے قائل ہیں ۔ یہ خیال صحیح نہیں اور صورت حال اس کے بالکل برعکس ہے ۔ نیاز کا مسلک یہ ہے کہ ہر تجربے کی یہ تقدیر ہے کہ وہ اپنے لیے صحیح قالب اظہار ڈھونڈ نکالے اور اگر کسی تجربے کو صحیح قالب اظہار نہیں ملتا تو اس کا سبب یہ ہے کہ شاعر کو وسائل اظہار یعنی زبان وبیان پر قدرت نہیں ۔ پس نیاز الفاظ اور زبان وبیان کو کوئی منقطع اور مستقل چیز نہیں سمجھتے ۔

صحت زبان و بیان بیان کا اصرار اس وجہ سے ہے کہ اس کے بغیر تجربے کا صحیح اظہار ممکن ہی نہیں۔

معلوم نہیں یہ غلط خیال کس نے پھیلا دیا ہے کہ شاعری زبان و بیان پر قدرت کے بغیر بھی ممکن ہے۔ یہ رویہ شاید جنگ عظیم اوّل کے بعد پیدا ہوا جب کہ ایک طرف ذہنی افراتفری اور فکری انارکی کو رواج ہوا اور دوسری طرف ہمارے ادبا ریاضت اور محنت سے جی چرانے لگے۔ ان کے نزدیک وہ تربیت ضرورت نہ رہی جو قدما کے نزدیک بڑی بنیادی بات تھی۔ اعتقادی افراتفری کے موجودہ دور میں شاید یہ خیال کسی کی سمجھ میں نہ آسکے گا مگر یہ امر واقعہ ہے کہ نظامی عروضی سمرقندی نے (چہار مقالہ میں) یہ رائے ظاہر کی ہے کہ شاعری کی تکمیل کے لیے اساتذہ کے دواوین کا مطالعہ ازبس ضروری ہے۔ یہ ساری ریاضت اس لیے لازمی سمجھی گئی کہ شاعری کے آرزو مند کو زبان و بیان کے کامیاب اور موثر سانچوں اور وسیلوں کا علم ہو جائے اور تجربے کے اظہار کی راہ میں زبان و بیان مزاحم نہ ہونے پائے کیونکہ زبان و بیان کے معاملے میں عجز یا بے احتیاطی یا سہل انگاری کی وجہ سے فطری شاعر بھی تجربے کے صحیح اظہار سے قاصر رہتا ہے۔ چناں چہ "ماله وما علیه" کے ہر مضمون میں اس قسم کی ناکامیوں کی مثالیں پیش کی گئی ہیں اور ان میں اکثر فی الواقعہ ایسی ہیں جن کی وجہ سے بعض بڑے شاعروں کی شاعری بھی کمزور نظر آنے لگتی ہے۔ اس کا سبب ان شاعروں کی سہل انگاری ہے یا یہ وہم کہ شاعر تلمیذ رحمانی ہے۔ اس لئے جو کچھ اس کے قلم یا زبان سے نکلتا ہے سب الہام ہے، اس کی نوک پلک درست

کرنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ یہ سارا ادبی الحاد دراصل بعض مشاعرہ باز اور کم فرصت شاعروں یا اُن کے بے فن شاگردوں کا پھیلایا ہوا ہے۔ اگر یہ کوئی اصول ہوتا تو سچے فن کاروں کو ایک مصرع تر کے لئے سیروں لہو خشک کرنے کی ضرورت کیوں پیش آتی۔

ایک عجیب و غریب مغالطہ یہ بھی ہے کہ شعر محض اشاروں سے مرتب ہوتا ہے اور ان اشاروں کی مدد سے قاری کا تخیل خود بخود تجربے کی تہہ تک پہنچ جاتا ہے۔ چلیے یہ بھی سہی، مگر اشاروں کے لئے "نارسا" ہونا کیوں ضروری سمجھ لیا جائے۔ اگر شاعری اشاروں ہی کا نام ہے تو اس صورت میں بھی یہ لازمی ہے کہ اشارے بلیغ اور "رسا" ہوں ورنہ شاعر کا تجربہ یا خیال اشاروں کے ابہام میں اُلجھ کر ابلاغ کی خدمت سے قاصر رہے گا۔ زبان کی غلطی اور بیان کی پیچیدگی نہ اشاروں کی مددگار ہو سکتی ہے، نہ شاعری کی غم گسار، یہ تو دونوں کے لئے بیم جان اور خطرۂ ایمان کا درجہ رکھتی ہے۔

اور اگر سوچا جائے تو لفظی یا لسانی سہل انگاری کا یہ عذر کچھ زیادہ قابل سماعت بھی نہیں کیونکہ اشاراتی انداز بیان اپنے اختصار و ایما کے باوجود زبان و بیان کی کمزوری سے پاک ہوتا ہے اس میں اور ایک عام انداز بیان میں اگر فرق ہے تو یہ ہے کہ جہاں عام انداز بیان تجربے کی ساری اہم جزئیات فطری ترتیب کے ساتھ پیش کرتا ہے وہاں اشاراتی بیان تجربے کی بعض جزئیات کو ترک کر دیتا ہے، مگر فطری ترتیب اور فطری اسلوب اظہار کو وہ بھی مدنظر رکھتا ہے۔

مثال کے طور پر جگر کے درج ذیل شعر کو لیجئے (جس پر "مالہ وماعلیہ" میں نیاز نے بھی تنقید کی ہے) اس میں بیان کی اشاریت کا تو خیر جو حال ہے۔ شعر فطری اسلوب اظہار ہی سے انحراف کرتا نظر آتا ہے۔

وہ چمن ہیں جس روش سے ہو کے گزرے بے نقاب،
دیر تک ہر ایک گل کا رنگ گہرا ہو گیا

نیاز نے شعر کے مصرعِ ثانی کو ناکام قرار دیا ہے اور اس میں کچھ شک نہیں کہ یہ مصرعِ ثانی مافی الضمیر کے اظہار میں بالکل ناکام ہے، کیوں کہ اس کا اسلوب اظہار غیر فطری ہے۔ ایسے تسامحات کو شاعری کی الہامی بے ساختگی کہنا الہام کا منہ چڑانا ہے اور اگر نیاز نے اپنی معاصر شاعری کو اس بگڑی ہوئی الہامیت سے بچانے کی کوشش کی ہے تو یہ ان کے ذوق صحیح اور سلامت مزاج کی علامت ہے۔

فرض کیجئے کہ شاعری میں آزاد اور بے ساختہ اظہار (Automatism) کو ایک آئینی مسلک قرار دے دیا جائے تو یوں بھی بات نہیں بنتی کیونکہ اس صورت میں شاعر کے ارادہ و مقصد کا سوال سامنے آجاتا ہے۔ شاعری میں اس قسم کی بے ساختگی کو روا رکھنے والے لوگ زندگی میں ربط، تنظیم اور ترتیب کے عنصر ہی کو ضروری نہیں سمجھتے، لہذا وہ جو کچھ فرمائیں فرماتے جائیں؛ ان کو نہ صلے کی تمنا نہ ستائش کی پروا، وہ تو اپنے لیے لکھتے ہیں، نہ کسی قاری کے منتظر نہ آرزومند۔ مگر کیا مشاعروں میں پڑھی جانے والی غزلوں اور نظموں میں یہ غیر فطری اسلوب اظہار چل سکتا ہے یا

جائز سمجھا جا سکتا ہے؟ اس سے اتفاق کرنا مشکل ہے۔ اچھی نظم کے لئے کامیاب وسیلۂ اظہار ناگزیر ہے اور اچھی غزل کے لئے تو فطری اسلوب اور بھی لازمی ہے کیوں کہ اس میں ایما اظہار کی وسعتوں کو پہلے ہی سے سمیٹ کر مختصر کر چکا ہوتا ہے اس پر ناقص اور غیر فطری پیرایہ ہائے بیان کا اگر اضافہ ہو جائے تو غزل ژولیدہ بیانی کا مظاہرہ بن جاتی ہے۔

غرض نیاز نے بگڑے شاعروں کا یا اچھے شاعروں کے بگڑے ہوئے اشعار کا تجزیہ کر کے ادبی ذوق کی صحیح رہنمائی کی ہے البتہ کچھ باتیں ایسی بھی ہیں جن میں نیاز کے تصورات کچھ اُلجھے اُلجھے معلوم ہوتے ہیں۔ میرا اندازہ یہ ہے کہ نیاز اپنے بنیادی طریق انتقاد سے ہٹ کر جب اصول و نظریات وضع کرنے لگتے ہیں تو اکثر موقعوں پر پیچیدگی پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً نیاز نے "مالہ وما علیہ" کے مختصر سے پیش لفظ میں علم اور شاعری کے روابط کا اشارۃً ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے: "کہا جاتا ہے کہ فطری شاعر کا لکھا پڑھا ہونا ضروری نہیں۔ لیکن اگر ایسا شخص فطری شاعر بھی ہے اور لکھا پڑھا بھی تو اسے جاہل فطری شاعر سے یقیناً بہتر ہونا چاہیئے" عام طور سے تو نیاز کے اس بیان پر کسی اعتراض کی کوئی گنجائش نہیں لیکن اس کو بطور قاعدہ کلیہ تسلیم کرنا مشکل ہے کیوں کہ اچھی شاعری کا علم سے بطور خاص کوئی تعلق نہیں۔

اس سے یہ مراد نہیں کہ شاعری کے لئے جہالت ضروری ہے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ شاعری کی استعداد اصطلاحی اور اکتسابی علم

کی قید سے بے نیاز ہے ایک لحاظ سے شاعری خود ایک علم ہے
مگر یہ علم وہ ہے جس کا تعلق مشاہدۂ کائنات اور تمدنی تجربوں سے
ہے نہ کہ کتابوں سے [۸۱]

اردو فارسی میں شاعری کے لئے علم کو اس وجہ سے ضروری سمجھ
جاتا ہے کہ ان زبانوں میں شاعری کرنے والے کچھ ایسے لوگ بھی رہے
ہیں اور اب بھی ہیں جن کے لئے یہ دونوں زبانیں اکتسابی ہیں۔
اس بنا پر زبان کے ذخیرے تک پہنچنے کے لئے ایسے شاعروں
کو تحصیل و اکتساب کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

غرض شاعری اگر علم ہے تو اس علم کے ماخذ علم کے ماخذ سے
بالکل مختلف ہیں۔ شاعر کا عمل عالم کے عمل سے مختلف ہے اور اس
کی استعداد کے دائرے بھی اس کے دائرہ استعداد سے مختلف ہیں۔ پڑھا لکھا
ہونا کوئی بڑی بات نہیں اور مہذب سوسائٹی میں پڑھا لکھا ہونا ایک بات ہے۔
اس لئے کسی شاعر کا پڑھا لکھا ہونا اچنبھے کی بات نہیں۔ مگر شاعری سے
اکتساب کا کوئی تعلق نہیں کیوں کہ شاعری کوئی علمی چیز نہیں یہ تو محض تخلیقی شے ہے۔

"حالی وما علیہ" میں جو لفظیاتی تنقید کی گئی ہے اس سے
بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعروں کی نارسائی علم کی کمی بیشی کی وجہ سے
نہیں بلکہ اس وجہ سے ہے کہ وہ سہل انگاری سے کام لیتے ہیں۔ ورنہ جگر
کی زبان دانی میں کیسے شک ہو سکتا ہے اور اگر محض رسمی علم کچھ معنی

---

۸۱ اسی کتاب میں ایک اور مضمون ہے: "علم اور شعر کا رشتہ"
وہ بھی ملاحظہ فرمائیے۔

رکھتا ہے تو پھر جوش (جن کا رسمی علم جگر سے بہتر ہے) کیوں غلطیاں کرتے ہیں۔

میں نے یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ نیاز کی تنقیدیں لفظیاتی ہیں مگر ان کے انتقادی کام کی یہ تعریف یا تحدید قدرے ناقص ہے بعض احباب نے نیاز کی تنقید کو جذباتی رومانی تنقید کہا ہے اور یہ غلط بھی نہیں، مگر اس امر سے انکار نہیں ہو سکتا کہ نیاز نے اپنی سب انتقادی تحریروں میں عقلی اصول بندی بھی کی ہے۔ نیاز کو اردو ادب میں رومانیت کی تحریک کا ایک ممتاز رکن خیال کیا جاتا ہے ان کے تخلیقی ادب اور انتقادی ادب دونوں میں رومانیت آئی ہے۔ مگر اس کے باوصف وہ اپنے زمانے کے ایک بڑے عقل پسند ادیب ہیں۔

بات کچھ یوں ہے کہ رومانیت یا غیر رومانیت ——— کوئی شے بھی ہو، یہ ممکن نہیں کہ کسی شخص کے مزاج اور طبیعت میں ان میں سے صرف ایک ہی رنگ (خالصتاً ایک ہی رنگ بلا شرکت غیرے) موجود ہو۔ عام طور سے یہ دیکھا گیا ہے کہ بعض ادیب حیرت انگیز طور پر متضاد رویوں کے امتزاج کے نمائندہ بن جاتے ہیں۔ فرانس کے ادب میں روسو کی طبیعت کا تجزیہ کیجیے، اصلاً وہ حد درجہ رومانی مزاج کا آدمی تھا مگر یہی آشفتہ مزاج شخص جب "معاہدۂ عمرانی" لکھنے بیٹھتا ہے تو اصول بندوں کا گرو معلوم ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے نیاز کو بھی عقل پسند رومانی کہہ دیا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

نیاز کی تنقیدوں میں مومن کا جائزہ خیال انگیز بھی ہے اور اختلاف انگیز بھی۔ جذباتی اور تاثراتی تنقیدوں کی مصیبت یہ ہے کہ ان میں بحث کرنے کی گنجائش بہت کم ہوتی ہے۔ یہ اس لئے کہ ایسی تنقیدوں میں نقاد یا ناقد اصول بندی بھی کرتا ہے تو اپنے تاثر کی

حاکمیت کے زیر اثر، یعنی وہ اپنے ہی تاثر کو حکم بلکہ حاکم بنا لیتا ہے اور اس کے احکام کو قابل قبول زبان میں پیش کر کے دوسروں کو مطمئن کرنے کی کوشش کرتا ہے ـــــــ اور اگر کوئی نہیں مانتا تو وہ صاف صاف کہہ دیتا ہے: "نہ میں اپنی پسندیدگی پر آپ کو مجبور کر سکتا ہوں اور نہ آپ مجھ سے اپنی عدم پسندیدگی کو بہ جبر تسلیم کرا سکتے ہیں۔" "مومن و یزداں" کے مصنف کی یہ چیرہ دستی بھی قبول ہو سکتی ہے مگر تنقید آخر تنقید ہے، اس میں جبر ہے بھی اور نہیں بھی۔ یعنی اس کا کل فیصلہ ذاتی پسند و ناپسند کے ہاتھ میں نہیں ہوتا، اس فیصلے کو مستحکم عقلی اصولوں کی ضرورت ہے۔

مومن کی شاعری پر ذاتی پسند کی بنا پر ایمان لے آنا ممکن ہے، مگر مسلّم اصول تنقید کی روشنی میں مومن کو اردو کا سب سے بڑا شاعر کہہ دینا عجیب سی بات ہے لیکن نیاز کا اصولیاتی استدلال اتنا زوردار ہوتا ہے کہ ان کی تنقید کو پڑھ کر کچھ دیر کے لئے ان کا ہم نوا ہو جانا پڑتا ہے: "مجھے کلیات مومن دے دو، باقی سب اٹھا لے جاؤ۔" واقعی مومن بڑا شاعر ہے، بہت بڑا شاعر ہے۔ کلیات مومن کے علاوہ باقی سب اٹھا لے جاؤ، باقی سب اٹھا لے جاؤ۔

ہم نیاز کے اس دعوے کو تسلیم کر کے آگے بڑھے تو معترض نے کہا ـــــــ اس دعوے کی دلیلیں بھی تو دیکھو اور فکر معقول سے ان کا تجزیہ بھی تو لیتے جاؤ۔ دلیلیں یہ ہیں:

"کسی خیال پر نقد کرنے کے لئے سب سے پہلے اصول فطرت پر نظر ڈالنا چاہیے اور یہ دیکھنا چاہیے کہ وہ خیال کس

حد تک درمیانی منازل طے کرتا ہوا فطرت کے ساتھ ساتھ چلتا ہے اور اگر کوئی شخص اس طرح فیصلہ کرنے پر قادر ہو تو پھر دوسرا اصول یہ ہے کہ اس کو صرف اپنی ہی رائے پر اعتقاد کرنا چاہیئے اور سمجھ لینا چاہیئے کہ ———— "جو کچھ میں کہتا ہوں وہی صحیح ہے" اور اسی اصول کے مطابق میں مومن کے کلام پر ایک سرسری نظر ڈالوں گا۔"

اپنے تاثر پر یہ ناقابل شکست اعتماد تاثر کی مطلق العنان سلطانی کے آئین سے ملتا جلتا اعتماد ہے، لیکن نیاز نے اس کے ہمراہ یہ اصول بھی پیش کیا ہے کہ "سب سے پہلے اصول فطرت پر نظر ڈالنا چاہیئے اور یہ دیکھنا چاہیئے کہ وہ خیال کس حد تک ———— ...... فطرت کے ساتھ چلتا ہے۔" پس اگر فطرت کو ثالث اور حکم بنانا ہے تو اس صورت میں ہر شے کو سائنسی، عقلی اور نفسیاتی نتائج کی روشنی میں پیش کرنا لازمی ہوگا، کیونکہ فطرت اپنے تجزیئے کے لیے انہی وسائل کی محتاج ہے اور اس میں تاثر کا حکم اس طرح نہیں چل سکتا جس طرح مندرجہ بالا اقتباس میں ہمیں محسوس ہو رہا ہے کہ "جو کچھ میں کہتا ہوں وہی صحیح ہے"

مقصود کلام یہ ہے کہ نیاز کی تنقید جذباتی اور تاثراتی ہے مگر نیاز ذہناً عقل پسند آدمی بھی ہیں اس لیے اپنی تاثراتی تنقید کو عقلی اصولوں کے پردے میں چھپا دینا چاہتے ہیں۔ ان کی تنقیدوں میں تاریخی شعور اور ماحول کے اثرات کا بھی اعتراف پایا جاتا ہے اور بہت سے موقعوں پر وہ شاعر کی شخصیت اور نفسیات سے بھی

بحث کرتے ہیں مگر یہ سب کچھ اس طرح ملا جلا ہے کہ واضح طور پر انھیں کسی ایک دبستان سے متعلق کرنے کو جی نہیں چاہتا: ماسوا اس کے کہ ان کو زبان کے دبستان کا رکن اعظم کہہ دیا جائے ______ بہر صورت ان ملی جلی چیزوں کے اندر سے وہ مخصوص طرزِ انتقاد ظہور میں آتا ہے جسے نیاز کا رنگ خاص کہا جا سکتا ہے۔

شاعری میں صداقت و حقیقت اور اس کے طرزِ اظہار، در اسلوب کے رابطے کی بحث کے بارے میں بھی نیاز کے خیالات قابل توجہ ہیں۔ مثلاً انہوں نے فرمایا کہ " شاعری حقیقت نہیں ہے بلکہ حقیقتوں کا اظہار ہے۔ صداقت نہیں بلکہ صداقتوں کی تعبیر ہے خود کوئی کیفیت نہیں ہے بلکہ کیفیت کا ایک بیان ہے اور تعبیر و بیان کا اختلاف فطرت انسانی ہے۔

ان چند جملوں میں نیاز نے اپنے سب انتقادی مضامین کا خلاصہ پیش کر دیا ہے۔ لکھنوی شاعری کو جو تحسین نیاز کے مضامین میں ملتی ہے وہ بھی اسی نظریہ کے زیر اثر ہے یعنی ان کے نزدیک حسن خارجی حقیقت سے عبارت ہے اور ادب اور شاعری اور جملہ فنون کی آبرو ان کے طرزِ اظہار سے قائم ہے۔ معانی جو کچھ بھی ہوں ہوا کریں، اصل شے ان معانی کا طریق اظہار ہے۔ معانی کے مقابلے میں حسنِ ظاہری پر اصرار لکھنؤ کے ادبی تصورات کے عین مطابق ہے۔ نیاز کے یہاں لکھنویت کی حمایت اور طرزِ لکھنؤ کی تحسین کو جو صورتیں ملتی ہیں وہ ان کے اسی نظریئے کی وجہ سے ہیں یا طرزِ لکھنو کی تحسین کی خاطر یہ نظریہ اختیار کیا گیا ہے۔

ــــــــ یہ اور بات ہے کہ نیاز اپنی آزاد تنقیدوں میں غیر شعوری طور پر معنی اور حسن الفاظ کے ربط کو بھی ماننے پر اصرار کرتے دکھائی دیتے ہیں ــــــــ اگر یہ نہ کرتے تو ان کی ساری لفظیاتی تنقید بے کار ہو جاتی کیوں؟ اس لیے کہ زبان کی نارسائی کا شکوہ پیدا ہی اس لئے ہوتا ہے کہ شاعر کا اصل مقصد بعض تجربات یا معانی کا اظہار تھا جس میں شاعر کو اس لیے ناکامی ہوئی کہ وہ معانی سے کامل مطابقت رکھنے والے معنی خیز الفاظ نہ لا سکے ــــــــ اس سے تو یہ ثابت ہوتا ہے کہ شعر بذاتِ خود ایک ایسی حقیقت ہے جس میں معانی اور ان کے اظہار کا اسلوب باہم ملا ہوا ہوتا ہے ــــــــ

شاعر کے پیش نظر بعض جذباتی سچائیاں ہوتی ہیں جن کا حقائق عقلی کے مطابق ہونا ضروری نہیں ۔ یہی جذباتی سچائیاں شاعری کے قماش کا جزو لا ینفک ہیں اظہار اور تعبیر کو ان سے الگ نہیں کیا جا سکتا ۔

میں مضمون کے آغاز میں عرض کر چکا ہوں کہ نیاز اردو انتقاد کی تاریخ میں امتیازی مقام رکھتے ہیں اور ان کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے "ناقص" اور "نارسا" شاعری پر سخت گرفت کی ہے ــــــــ انہوں نے اس سہل انگاری کے خلاف شدید احتجاج کیا ہے جو شاعر کو اس کے فن کے بارے میں کام چور بنا دیتی ہے ۔ شاعری کے چمن میں "سبزہ بیگانہ" کی نموہ نیاز کو ایک آنکھ نہیں بھاتی ــــــــ اور سبزہ بیگانہ سے مراد وہ کھردری بے ساختگی ہے جو شاعر کو اپنے کلام پر نظر ثانی سے روکتی ہے ۔ میرے خیال میں نیاز نے بھونڈی شاعری کے خلاف

آواز بلند کر کے اُردو ادب پر بڑا احسان کیا ہے۔ اسی طرح نیاز کا یہ بھی احسان ہے کہ انہوں نے دبستان دہلی و لکھنؤ کے تقابلی مطالعے میں توازن پیدا کیا اور یہ بتایا کہ لکھنؤ اپنی سب کمزوریوں کے باوجود ادبی حسن و جمال کے بعض خاص تصورات رکھتا تھا جن میں سے بعض کو کسی حال میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا —— مثلاً ادب میں وضع داری کا سوال یا ادب میں خوش پوشی کی اہمیت، جس سے مراد فقط یہ ہے کہ ادب کے لباس یعنی زبان و بیان کو بہر حال حسین ہونا چاہیئے۔ نیاز نے زبان و بیان کے حسن پر بھی زور دیا ہے اور زبان و بیان کی بلاغت اور "رسائی" پر بھی —— انھوں نے اپنی تنقیدوں میں بعض اور مسائل بھی چھیڑے ہیں مگر میں شعر فہمی کو نیاز کے نقادانہ مرتبے کی اصل بنیاد مانتا ہوں۔

---

۴

# اصناف

# کیا غزل نیم وحشی صنف ادب ہے؟

خاصے عرصے کی بات ہے پروفیسر کلیم الدین احمد صاحب نے اپنے
ایک مضمون میں غزل کے متعلق مخالفانہ خیالات کا اظہار کیا۔ انھوں نے اپنے
مضمون کو اس دعوے کے ساتھ شروع کیا تھا۔ وحشی اپنے آرٹ میں
صرف جز کو دیکھتا ہے کُل کی تکمیل پر نظر نہیں رکھتا۔ انھوں نے فرمایا کہ غزل
میں بھی حسن کی تلاش کُل کی وساطت سے نہیں جزو کی روشنی میں کی جاتی ہے۔
ان کا نمایاں نظریہ یہ تھا کہ "غزل ایک "نیم وحشی" صنف ادب ہے اور یہ حقیقت
اس قدر بیّن ہے کہ مزید تشریح کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی"
پہلے تو یہ معلوم نہ ہو سکا کہ ایک خالی خولی دعویٰ بیّن حقیقت کیسے
بن گیا۔ بہر حال اس امر کو نظر انداز کرتے ہوئے اہم سوال یہ ہے کہ کسی "فنی
کارنامے کے حسن کی پرکھ جزواً کرنی چاہیے یا مجموعاً؟ حق یہ ہے کہ کسی شاہکار
کے مختلف اجزا میں اس درجہ ربط و تجانس پیدا کر لینا کہ اس میں وحدت
بسیط اور ہیئت موحدہ پیدا ہو جائے بجائے خود بہت قابل ستائش تخلیقی
کارنامہ ہے۔ لیکن اس کے برعکس مختلف اجزاء کا انفرادی کمال بھی حسن
اور تکمیل صورت کے منافی نہیں، کیوں کہ بعض صورتوں میں تغائر اور
تضاد بھی تخلیق حسن کا باعث ہوتا ہے جس کو اصطلاحاً "قانون تقابل
کا اثر" کہا جا سکتا ہے۔ بہر حال اس معاملے میں دونوں طرف دلائل

موجود ہیں۔ مگر حقیقت اور حسن کو جزو اجزو اُدیکھنے کے حق میں بھی لوگوں نے بہت کچھ لکھا ہے۔ آرتھر سیویل نے اپنی کتاب ــــــــ "Physiology of Beauty" میں اور آر ڈبلیو چرچ نے "An Essay on Critical Appreciation" میں اور گلبرٹ کوہن نے "A History of Aesthetics" میں جزو اور کل کی بحث (حسن کے تعلق میں) اتنے دل آویز انداز میں کی ہے کہ اس پر اضافہ کرنا ممکن نہیں۔ بہر حال یہ دعویٰ کہ حسن کو پارہ پارہ کر کے دیکھنے کا طریقہ تہذیب کے نقص پر دال ہے، صحیح معلوم نہیں ہوتا۔

غزل پر ریزہ خیالی کا الزام نیا نہیں، بہت پرانا ہے۔ پروفیسر گب نے عرصہ ہوا اپنی تاریخ شعر عثمانیہ " جلد اول میں غزل کے متعلق یہی شکایت کی تھی۔ اس کے بعد یکے بعد دیگرے مغربی مصنفین اور ان کے پیرو ہندوستانی نقاد اس پر معترض ہوتے رہے اور یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ غزل کے مخالفین کم و بیش گب ہی کے خیالات کو دہرا رہے ہیں سب سے پہلے تو یہ غلط ہے کہ غزل میں مختلف اشعار ایک دوسرے کی ضد ہوتے ہیں بقول مولانا حالی محض اختلاف عیب نہیں، بشرطیکہ وہ اختلاف تناقض نہ بن جائے غزل کے بلند پایہ اساتذہ کے کلام میں تناقض بہت کم پایا جاتا ہے بلکہ بعض اساتذہ کے ہاں بکثرت مسلسل غزلیں ملتی ہیں اردو میں میر، سودا، مومن، غالب، حسرت موہانی وغیرہ نے اور فارسی میں سعدی، حافظ، فغانی اور نظیری وغیرہ نے بہت سی مسلسل غزلیں لکھی ہیں۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ غزل کے لئے لازمی نہیں کہ اس کا ہر شعر دوسرے سے ضرور مختلف ہو۔ ہاں یہ صحیح ہے کہ عام طور پر شعراء تسلسل کے قاعدے کی پابندی نہیں

کرتے اور کم پایہ شعراء کے اشعار میں نمایاں تناقضات بھی پائے جاتے ہیں،
لیکن ہمیں کم پایہ شعراء سے اس بحث میں کوئی سروکار نہیں۔

غزل میں (جیسی کہ وہ اب تک چلی آئی ہے) تنوع مضمون ایک
حقیقت ثابتہ ہے جس سے انکار نہیں کیا جا سکتا، لیکن اس تنوع کو
تناقض نہیں سمجھنا چاہیے۔ اساتذہ اس بات کا خاص خیال رکھتے تھے
کہ رندانہ اور زاہدانہ، فرحیہ اور المیہ، یاسیہ اور رجائیہ مضامین ایک غزل
میں جمع نہ ہونے پائیں تاکہ تناقض مضمون سے مطلوبہ اثر زائل نہ ہو جائے۔
مثلاً مرزا غالب کی مندرجہ ذیل غزل ملاحظہ ہو:

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے
جوش قدح سے بزم چراغاں کئے ہوئے

اس غزل کے مختلف اشعار میں نہایت لطیف اور دلکش ربط
موجود ہے۔ لیکن اگر ربط و تسلسل موجود نہ ہو اور تمام اشعار کا مضمون
مختلف بھی ہو تب بھی فضا کی یک رنگی میں کوئی خاص فرق نہیں پڑتا
اور ہر شعر میں الگ الگ مضمون ادا کرنے سے غزل حقیقت میں گوناگوں
خیالات کا عمدہ مجموعہ بن جاتی ہے۔ لیکن غزل کے معترض اس تنوع
مضمون کو پراگندگیٔ خیال سمجھتے ہیں اور فرماتے ہیں کہ "غزل اور شعر
مفرد، نیم وحشی صنف شاعری ہونے کی وجہ سے کسی تہذیب یافتہ دماغ
کو تسلی نہیں بخشتے۔ اس کا سبب غزل کی پراگندگی اور شعر مفرد کی تنگ
دامانی ہے" لیکن میرے خیال میں ان کا یہ دعویٰ بلا دلیل ہے،
اس لئے کہ مفرد شعر اپنی تنگ دامنی کے باوجود اکثر بلند حقائق کا
حامل ہوتا ہے بشرطیکہ کہنے والا ماہر کامل ہو۔ بلاغت کا کمال

مفرد اشعار ہی سے ظاہر ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ مفرد اشعار نہایت آسانی سے یاد ہو جاتے ہیں۔ یہ وصف کشش کا باعث ہوتا ہے۔ دنیا میں جس قدر اشعار ضرب الامثال بن کر زبان زد عام و خاص ہیں اور صدیوں سے لوگوں کو یاد ہیں ان میں سے بیشتر مفرد اشعار ہی ہیں۔ حکمت اور فلسفہ کے نکات اور جذبات صادقہ کے مجمل اشارے اکثر مفرد اشعار میں ملتے ہیں۔ مثنویوں اور قصیدوں کے جو اشعار لوگوں کو یاد ہو جاتے ہیں۔ وہ اپنے ربط ماسبق کی وجہ سے نہیں بلکہ انفرادی حسن اور جلالت مضمون کی وجہ سے پسندیدہ سمجھے جاتے ہیں۔ باقی رہا تنوع تو انسان فطری طور پر تنوع پسند واقع ہوا ہے ایک ہی غزل میں بجائے ایک جذبے یا تجربے کے جذبوں کی مختلف صورتیں بیان میں آجائیں تو اس سے تاثیر میں کوئی خاص فرق نہیں آتا۔

اس ضمن میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ شعر میں کسی ایک جذبے یا خیال یا جزئی مشاہدے کی ترجمانی تو ممکن ہے۔ لیکن خیال کی ابتدا اس کی غرض و غایت، اس کے دوسرے جذبات و خیالات و مشاہدات سے تعلق یہ سب باتیں ایک شعر میں نہیں سما سکتیں۔" ارشاد صحیح ہے۔ لیکن ان سب باتوں کو ایک شعر میں کھپانے کی ضرورت بھی کیا ہے؟ شاعر جب شعر کہتا ہے تو اس کا مطلب کسی تجربے یا مشاہدے کی ترجمانی کرنا ہوتا ہے لیکن اس ترجمانی کا طریقہ نثر سے مختلف ہوتا ہے۔ یعنی شاعر کو نثر کی مخصوص تفصیل سے بچنا چاہیے۔ بلکہ جزئیات کو بیان کرتے ہوئے صرف معنی خیز اشاروں سے کام لینا چاہیے۔ تاکہ تخیل مطلوبہ اثر خود حاصل کر سکے۔ اس لیے شاعر اور آرٹسٹ اختصار و ایما کو تفصیل اور صراحت پر ترجیح

دیتے ہیں اور جزئیات و تفصیلات کو عموماً ترک کر دیتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ اس کے محذوف اجزا کو پڑھنے والوں کا ذہن خود تلاش کرے گا۔ آرٹ اور شاعری میں محذوفات وہی کام دیتے ہیں جو بعض معاملات میں تفصیل اور جزئیات سے لیا جاتا ہے۔ چوں کہ آرٹ کو سمجھنے کے لئے ایک خاص قسم کی تربیت ذہنی ضروری ہوتی ہے جس کی بدولت کسی بھی آرٹ کی تھیم بنیاد خود بخود سمجھ میں آ سکتی ہے، اس لئے اگر کسی تجربے کو بیان کرتے ہوئے تفصیل سے کام نہ لیا جائے تو اس سے ہماری تسکین میں کمی واقع نہیں ہوتی۔

اسی طرح ''ایما'' (suggestion) اور ''ابہام'' (ambiguity) مسلمہ محاسن حسن میں سے ہیں۔ بعض صورتوں میں ابہام اتنا معنی خیز ہوتا ہے کہ صراحت اس کی گرد کو بھی نہیں پہنچ سکتی۔

حرف رسوا ہوئے صدا بن کر
آبرو رہ گئی اشاروں کی

بیان کے قلمرو میں کئی جزیرے ایسے ہیں جہاں محذوفات ہی سے معنی کا حسن نکھرتا ہے اور لوگ ''بہ خاموشی ادا کردم'' کو سب سے بڑا ذریعہ اظہار سمجھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ ذہن اور خیال جس قدر محذوفات کی تلاش کرے گا۔ اس قدر زیادہ باعث لطف ہوگا۔

حقیقت یہ ہے کہ دنیا کو غزل کی ضرورت جس قدر آج ہے اس سے پہلے کبھی نہ تھی۔ موجودہ زندگی کی مصروفیت اور اس کا پیچیدہ نظام انسانوں کو اس بات پر مجبور کر رہا ہے کہ تمام امور زندگی میں اختصار کو مد نظر رکھا جائے۔ تھیٹر کے مقابلے میں سینما، ناول کے

مقابلے میں افسانے اور افسانچے، ڈرامے کی جگہ مختصر اور "ایکانکی تمثیلچے"، سب اسی اختصار پسندی کا پتا دیتے ہیں۔ ہمارے قدما طبعاً جفاکش، محنتی اور تفصیل و استیعاب کے دل دادہ تھے۔ ان میں ایک کئی کئی جلدوں میں اپنے شاعرانہ کارناموں کو مرتب کرتا تھا۔ نظامی کی "پنج گنج" اور جامی کے "ہفت اورنگ" اور خسرو کے "ہشت بہشت" اسی طویل نظم گوئی کے نشانات ہیں۔ لیکن آج کا کوئی شاعر یہ کچھ نہیں کر سکتا اس لئے کہ زندگی کے اوضاع و اطوار مختلف ہو گئے ہیں اور فرصت کم ہے۔ اتنی طویل نظموں کے کہنے اور سننے کے لئے وقت کس کے پاس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اب یورپ میں بھی انتخابات کی طرف خاص توجہ ہو رہی ہے پس ان حالات میں غزل کا اختصار موجودہ زندگی کے تقاضوں سے کچھ زیادہ ہی قریب ہے۔

پھر قدما میں جن لوگوں نے غزل کا ڈھانچا تیار کیا وہ معلوم نہیں کن معنوں میں نیم وحشی تھے؟ انھوں نے یہ لطیف، سبک اور مختصر صنف ایجاد کی جس کو طویل نظموں کے مقابلے میں زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ وہ شعر کے اثر کو جانتے تھے اور یہ بھی سمجھتے تھے کہ ایک اچھا شعر طویل نظموں کے مقابلے میں روح کو زیادہ تسکین بخش سکتا ہے؛ اسی لئے ایڈگرایلن پو نے کہا تھا کہ "طویل نظموں میں شعریت کا فقدان ہوتا ہے۔

یہ بھی یاد رہے کہ غزل میں ہم آہنگی اور ربط کا عنصر گم نہیں ہوتا موجود ہوتا ہے۔ قافیہ اور ردیف کی پابندی بذات خود ایک وحدت آفریں عنصر ہے۔ ہم قافیہ الفاظ کی تکرار یک رنگی کا صوتی احساس پیدا کرتی ہے۔ یہ موسیقیت اتنا اچھا اثر پیدا کرتی ہے کہ اختلاف

مضمون اس کی باہم پیوستہ وحدت کو توڑ نہیں سکتا، بلکہ تربیت یافتہ ذہن
ہم قافیہ الفاظ سے معانی کے یک رنگ سلسلوں کا پتا چلاتے ہیں۔

افسوس ہے کہ معترض ردیف و قافیہ کی پابندی کو متغزلین کی آسان
پسندی خیال کرتے ہیں حالاں کہ واقعہ اس کے برعکس ہے۔ اچھی غزل لکھنا
نہایت ہی دشوار کام ہے۔ اساتذہ عمدہ غزل لکھنے کے لیے بہت اہتمام کیا
کرتے تھے۔ کہتے ہیں کہ طالب آملی نے اس شعر کے مصرع اوّل کو لکھنے اور
سنوارنے میں چھ ماہ صرف کیے تھے:

زغارت چمنت بر بہار منت ہاست
کہ گل بدست تو از شاخ تازہ تر ماند

امیر مینائی فرماتے ہیں:

خشک سیروں تن شاعر کا لہو ہوتا ہے
تب نظر آتی ہے اک مصرعِ تر کی صورت

یہی وجہ ہے کہ غزل میں صحیح معنوں میں بڑے شاعروں کی تعداد بہت
کم ہے۔ خود فارسی شاعری میں بھی (جو غزل کی مورث اول ہے) چوٹی کے
نام صرف چند ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ غزل کے متعلق یا کسی اور صنف شاعری کے متعلق کچھ
کہنے کے لیے ضروری ہے کہ پہلے اس خاص صنف کی ساری تاریخ اور اس
کے محرکات قریبہ و بعیدہ پر غور کیا جائے۔ غزل اولاً فارسی کی ملکیت ہے۔ اہلِ
ایران نے اس کو قصیدے کی "تشبیب" سے الگ کیا۔ انہوں نے ہی اس کو آب و رنگ
بخش کر کمال تک پہنچایا۔ شعرائے ایران محض غزل گو نہ تھے۔ بلکہ انہوں نے مثنوی،
قصیدہ، مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد، رباعی، مخمس، مثمن غرض

ہر طرح کی نقلیں لکھیں۔ اس لئے حقیقت کا یہ رُخ اہمیت سے
خالی نہیں کہ غزل کے عام رواج کے باوجود مثنوی وغیرہ کو کیوں
اس درجہ قبول عام حاصل ہوا۔

مثنوی طویل نظم کا نام ہے۔۔۔۔۔۔۔ اگر غزل لکھنے والے کا دماغ
نیم وحشی کا دماغ تھا تو پھر تہذیب کے فن خاص مثنوی یا طویل نظم کو کیوں ترقی
ہوئی۔ بات یہ ہے کہ اہل ذوق نے ہر صنف سے وہ کام لیا جو اس کے بس میں تھا۔
مثنوی ہے تفصیل کا اور غزل ہے اشاروں کا۔ اشارے آسانی سے گرفت میں آتے
ہیں اور ہر شخص ان سے کام لے سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صوفیوں نے غزل کو اپنایا
اور اس کے اختصار سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اس کو اپنے خیالات کی اشاعت کا موثر
ذریعہ بنایا، اخلاق کے مبلغوں نے اسی کو کسب وفضائل کا ذریعہ بنایا، رندوں اور
قلندروں، مجذوبوں اور درویشوں نے اس کی سرپرستی کی۔ درباروں میں اس
کی پرستش ہوئی۔ خانقاہوں میں اس کے چرچے ہوئے، بازاروں میں اس کی گونج
سنائی دی، غرض اس سات یا نو شعر کی بقول شخصے "بے ڈھنگی"، "بے ربط"
اور "وحشی" قسم کی شاعری نے کیا کیا نہ کیا؟

میرے خیال میں غزل کے متعلق یہ اشتیاق ایرانی قوم کے وحشی ہونے کی علامت
نہ تھی کیوں کہ غزل کو آب و رنگ بخشنے والے بہت سے شعرا بہترین مثنوی گو بھی تھے۔
مثلاً سعدی نثر، نظم اور غزل تینوں میں کامیاب ہیں۔ سعدی جہاں "بوستان"
لکھ کر بہترین مثنوی گو تھے، وہاں غزل کو غزل بنانے والے بھی وہی تھے۔ پھر کیا
اس سے یہ سمجھا جائے کہ سعدی ایک لحاظ سے مہذب تھے اور دوسرے لحاظ سے
"نیم وحشی"؟ ایرانیوں نے مثنوی کو بہت ترقی دی ہے اور اس لحاظ سے کہا جا سکتا
ہے کہ شاعری کے بارے میں ان کی اقدار مہذبانہ تھیں لیکن اس مہذب ذہن نے

غزل کو بھی اس قدر چمکایا کہ آج ہم مخالفت کے باوجود اسے مٹا نہیں سکتے۔ خواجو کرمانی
بہترین غزل گو تھے مگر ان کی مثنویاں "ہما، و ہمایوں" وغیرہ بہت شہرت رکھتی ہیں۔
جامی، خسرو، فیضی وغیرہ سب اس گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔

ادبی لحاظ سے غزل جہاں شاعری کا نقطۂ عروج ہے وہاں مبتدیوں کے آغاز کار
کیلئے منزل اوّل بھی ہے۔ شاعری کی ابتدائی مشق کیلئے اس صنف کو ایک اچھا وسیلہ سمجھا
گیا ہے زبان پر قدرت، متناسب الفاظ و تراکیب پر عبور اور ان کے استعمال کے بارے
میں مہارت پیدا کرنے کیلئے یہی لطیف صنف کام آتی رہی ہے شاعروں کے دواوین میں
ہزاروں غزلیں ملتی ہیں یہ سب کی سب انکے کمال کا اظہار نہیں کرتیں ان میں سے بیشتر مشقیہ ہیں۔
ہمارے شعرا کے دواوین کی کثرت اور انکی غزلیات کی یک رنگی سے معترض گھبرا جاتے ہیں۔ اس کا علاج یہ ہے
کہ کم پایہ شعرا سے قطع نظر کر لیا جائے اور صرف بڑے بڑے اساتذہ کے کلام پر غور
کیا جائے جن کی عظمت کے اسباب ان کی کلیات میں خود بخود نظر آ جائیں گے۔ ان
کے کلام میں ان کی انفرادیت کے نقوش ہر جگہ نمایاں ہونگے۔ ان کے مضامین اور ان کے اسلوب
کی تازگی خود بخود دل میں کھب جائے گی کم پایہ شاعروں کا کلام بھی اچھے اشعار سے
بعض اوقات خالی نہیں ہوتا۔ مگر انفرادیت نمایاں نہیں ہوتی۔ غرض یہ کہ غزل کو محض
اس لئے مطعون کرنا کہ شعراء کے دواوین میں غزلیں کیوں زیادہ ہیں یا ان میں
یک رنگی کیوں ہے انتقاد کا کوئی اچھا مظاہرہ نہیں ———— البتہ یہ بات
درست ہے کہ غزل میں بھرتی کے موقعے بہت ہیں اور مشق کرنے والے شاعروں
کے یہاں اس بھرتی کا مظاہرہ کچھ زیادہ ہی افسوسناک ہے
مگر یہ قصور غزل کا نہیں کچے غزل گوؤں کا ہے۔

# غزل، غزلیت اور تغزّل

غزل اور تغزل بڑے ہی مشکل الفاظ ہیں یہ!——— ان کی تعریف میں وہ وہ موشگافیاں کی گئی ہیں، اس بحث کے سارے مواد کو یک جا کر کے دیکھنے سے سخت توحش ہوتا ہے۔ مگر اس میں لکھنے والوں کا کیا قصور ہے یا الفاظ ہی ناقابل تشریح ہیں۔ ان کے معنی کو قالب میں لانا شاید ممکن ہی نہیں...... حسن، خیر اور حق کی طرح تغزل کی تعریف بھی ذرا پیچ دے کر ہی بیان ہو سکے گی، کیوں کہ راست کوشش سے اس کا احاطہ بہت مشکل ہے۔

یہ نہیں کہا جا سکتا کہ جہاں اس لفظ کے تعارف یا تعریف سے بڑے بڑے فضلا عاجز رہ چکے ہیں وہاں یہ ناتواں اس کی مشکلات پر قدرت پا سکتا ہے، تاہم کوشش شرط ہے۔ ایک طالب علم کی دقت یہ ہے کہ وہ اپنی جستجو کو تا دیر ٹال نہیں سکتا........ کسی نہ کسی دن تو اسے اپنے موضوع سے الجھنا ہی پڑتا ہے میں نے بھی یہ موضوع اضطراراً اختیار کیا ہے——— اس لئے عین ممکن ہے کہ سب کچھ کہنے کے بعد بھی میرے مخاطب یہ کہہ اٹھیں کہ "ہم تو کچھ نہیں سمجھے صاحب!"

میں سب سے پہلے یہ بتا دوں کہ شمس العلماء مولوی امداد امام اثر کی مشہور کتاب 'کاشف الحقائق' میں جابجا تغزل کی جگہ 'غزلیت' کا لفظ استعمال ہوا ہے——— اس استعمال پر اعتراض تو کچھ نہیں لیکن اگر ان دونوں

لفظوں کو الگ الگ معنوں میں استعمال کرلیا جائے تو ایک نئی اصطلاح ہاتھ آجائے گی جو تغزل سے قدرے مختلف مفہوم کو ادا کرسکے گی۔ ہمارے ذخیرۂ اصطلاحات میں تنقیدی الفاظ کی خاصی کمی ہے، اس لیے اگر ان دونوں لفظوں کو الگ الگ معنوں میں لے لیا جائے تو کوئی حرج نہ ہوگا ——

یعنی غزلیت سے مراد غزل میں ان خصوصیات نوعی کا موجود ہونا جو غزل کی صنف سے مخصوص ہیں، مثلاً اشعار کی تعداد، قافیے کی سکیم، ریزہ خیالی، مطلع، مقطع، تخلص وغیرہ اور تغزل سے مراد ان کیفیتوں کی موجودگی جو اگرچہ غزل سے بطور خاص وابستہ نہیں مگر غزل میں ان کی سمائی سب اصناف سے زیادہ ہے اور غزل ہی ان کا بہترین سانچا ہے۔ خیر یہ تو تھا جملۂ معترضہ، اصل سوال تو یہ ہے کہ تغزل کیا چیز ہے؟ کیا یہ کسی خاص موضوع کا نام ہے؟ نہیں کسی خاص فکر سے عبارت ہے؟ نہیں کوئی خاص پیرایۂ بیان ہے؟ نہیں کوئی خاص لب و لہجہ ہے؟ نہیں۔ کوئی مخصوص زبان ہے؟ نہیں۔ لیکن اگر تغزل: ع

"ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے"

قسم کی کوئی شے ہے تو پھر آخر یہ ہے کیا ——؟

یہ تو ظاہر ہے کہ یہ وہ کیفیت ہے جو بطور خاص غزل میں پائی جاتی ہے: اس غزل میں خصوصاً جو اتفاق رائے سے معیاری قرار دی جا چکی ہو —— اس لیے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ پہلے غزل کی ماہیت پر غور کیا جائے تاکہ اس کے حوالے سے تغزل کا سراغ لگایا جا سکے —— اسی ضمن میں یہ بھی دیکھنے جانا اچھا ہوگا کہ جن لوگوں نے غزل کی اصطلاح وضع کی ہے، ان کے نزدیک غزل کی اصلی رُوح کیا تھی؟ اس کے متعلق قدیم مصنفوں نے بہت کچھ لکھا ہے مگر بڑا ہی معنی خیز بیان وہ ہے جو شمس قیس رازی نے ساتویں صدی

ہجری کے ایک عالم تھے) اپنی کتاب 'المعجم' میں دیا ہے۔ یہ بیان طویل ہونے کے باوجود من وعن یہاں درج کیا جاتا ہے:

"غزل در اصل لغت حدیث زناں وصفت عشق بازی با ایشان و تہالک در دوستی ایشان است، و مغازلت عشق بازی و ملاعبت است با زناں و گویند" رجل غزل"، یعنی مردے کہ متشکل باشد بصورتے کہ موافق طبع زناں باشد و میل ایشاں بدو بیشتر بود، بہ سبب شمائل شیریں و حرکات ظریفانہ و سخنان مستعذب۔

و بعضے اہل معنی فرق نہادہ اند میان نسیب و غزل و گفتہ اند معنی نسیب ذکر شاعر است خلق و خلق معشوق را و تصرف احوال عشق ایشاں در وے و غزل دوستی زناں است و میل ہوائے دل بہ ایشاں و با فعال و اقوال ایشاں۔

و ازیں جا است کہ گویند چوں سگ در صید بہ آہو رسد و آہوک بے چارہ گردد، بانگے ضعیف بکند از ترس جاں، سگ را رقتے پیدا شود و از وے باز ایستد و بہ چیزے دیگر مشغول شود۔ گویند "غزل الکلب"، و ہمانا آہو، را غزال ازیں جا نام نہادہ اند کہ ایں مغازلت را شائستہ است و بیش تر شعرائے متعلق ذکر جمال معشوق و وصف احوال عشق و تصابی را غزل خوانند و از غزلے کہ مقدمہ مدحے یا شرح حالے دیگر باشد، آں را نسیب گویند و بحکم آں کہ مقصود از غزل ترویح خاطر و خوش آمد نفس است، باید کہ بنائے آں بر وزنے خوش مطبوع و الفاظے عذب سلیس و معانی رائق مروق نہند و در نظم آں از کلمات مستکرہ و سخنان خشن محترز باشد۔"

میرا خیال ہے کہ اس بیان میں غزل کے بیشتر بنیادی اوصاف آگئے ہیں۔
ل یعنی حدیث زناں و عشق بازی تو خیر مشہور بات ہے، مگر ایک دو یا تین شمس
ں کے بیان میں ایسی بھی ہیں جو خاص توجہ چاہتی ہیں اور ان پر زیادہ
نہیں ہوا۔ اول "رجل۔ غزل" ، آیا آدمی جس کی صورت ایسی ہو جو عورتوں کے
یں شوق پیدا کر سکے اور جو عورتوں کے لئے ..........
......... باعث رغبت ہو (اپنے شمائل شیریں، حرکات ظریفانہ
ر نطق شیریں سے) اس سے یہ ظاہر ہوا کہ غزل کسی ایک صفت حسن کا
م نہیں بلکہ ایک پیکر حسن کا نام ہے جس میں صفات متعددہ جمع ہو کر ایک
عدت بن چکی ہوں۔ پھر غزل کے بنیادی مفہوم میں دو باتیں خصوصاً شامل
، یعنی شوق افزائی اور رغبت انگیزی ——— اس میں صرف
الف قلبی کا بیان نہیں ہوتا بلکہ حسن کی خارجی توصیف بھی آجاتی ہے۔ لیکن
ل کے متعلق یہ بھی کوئی بڑا انکشاف نہیں ——— بڑا انکشاف تو
ہو اور شکاری کتے کی تمثیل میں ہے جس کو یوں بیان کیا جا سکتا ہے:
"ہرن جب شکاری کتے کو دیکھ پاتا ہے تو پہلے تو بھاگ نکلنے
کوشش کرتا ہے مگر جب بھاگتے بھاگتے عاجز آجاتا ہے اور تھک کر رہ جاتا
ہے تو عالم بے بسی و مجبوری میں اس کی زبان سے بے ساختہ ایک چیخ نکلتی
ہے ——— مگر اس چیخ میں اتنا درد ہوتا ہے کہ شکاری کتے کے دل میں
ی رقت پیدا ہو جاتی ہے ——— اور ایسی رقت پیدا ہو جاتی ہے
وہ اپنے شکار کو بلکہ اپنے آپ کو بھول جاتا ہے اور اس چیخ کے
ثر میں کچھ اس طرح کھو جاتا ہے۔ کہ اپنے مقصد کو بھول کر کہیں
ور متوجہ ہو جاتا ہے۔

حقیقت تو یہ ہے کہ شمس قیس کی یہ تمثیل بڑی مؤثر اور پر معنی ہے۔ اس سے غزل کی ماہیت پر بڑی روشنی پڑتی ہے۔ اس سے غزل کی روح کے متعلق کام کی چند باتیں معلوم ہوئیں وہ یہ ہیں؛ تجربہ و واردات کے زیر اثر مجبوری اور بے بسی کا عالم ـــــ اس عالم میں بے ساختہ چیخ ـــــ اس سے سننے والے پر رقت کا طاری ہو جاتا، ـــــ اور اس کے موڈ کا بدل جانا، ـــــ ان سے جو نیا انکشاف ہوا وہ یہ ہے کہ غزل کا ایک بنیادی عنصر رقت بھی ہے کہنے والے کے دل پر جذبے کا غلبہ ـــــ ایک مجبوری کا سا عالم، اور سننے والے پر درد و رقت کا اثر۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے اہل فن نے اپنی تحریروں میں اس عنصر کی کہیں نشان دہی نہیں کی ـــــ حالاں کہ شوق و رغبت اور جذبے کی مجبوری و بے بسی اور بے ساختہ پن کے ساتھ ساتھ بلکہ ان سے بھی کہیں زیادہ رقت کا عنصر غزل میں کارفرما ہوتا ہے، غزل صرف شوق و رغبت کا نام نہیں، اس میں درد و الم کی بھی آمیزش ہوتی ہے۔ اگر غزل کو صرف شوق و رغبت کے اندر محدود کر دیا جائے تو سرمایۂ غزل کا خاصا حصہ ہمیں رد کر دینا پڑیگا۔

یہ ہیں غزل کے بنیادی داخلی عناصر، مگر غزل کے اساسی عناصر کی بحث ابھی ختم نہیں ہوئی۔ مندرجہ بالا بیانات سے یہ شبہ ہو سکتا ہے کہ غزل صرف رقت خیز شے ہے جیسا کہ آہو کی تمثیل سے ظاہر ہوتا ہے مگر یہ قیاس صحیح نہیں۔ غزل میں رقت انگیزی کی حالت میں حظ کا پہلو لازمی ہے ـــــ آہو کی ایسی آواز، جو اس کے شکاری کے موڈ کو بدل دے ـــــ شمس قیس رازی کے بیان کے مطابق غزل کو بہر حال "ترویح خاطر" کا ذریعہ ہونا چاہیے؛ لہذا غزل وہ فریاد نہیں جس کی کوئی لے نہ ہو بلکہ وہ نوائے درد ہے جو خلش الم کے ساتھ ساتھ قلب و روح کے لئے انبساط کا بھی کچھ سامان مہیا کرے ـــــ یہ انبساط مضمون کے

علاوہ لہجہ و بیان پر بھی موقوف ہے بعض اہلِ فن کے نزدیک غزل
کی کوئی خاص زبان نہیں ہوتی۔ مگر یہ رائے بہ تمام دکمال تسلیم نہیں کی جا سکتی۔
غزل کی کوئی ٹکسالی زبان نہ سہی پھر بھی غزل کی مخصوص روح اپنے لئے ایک مخصوص پیکر کا تقاضا کرتی ہے یہ مخصوص
پیکر زبان، بیان، لہجہ، ساخت، بحر اور اس قسم کے گوناگوں عناصر سے ترکیب
پائے گا۔ اس لئے خصوصیت کا کوئی نہ کوئی رنگ تو ضرور پیدا ہو جائے گا۔
غزل کی صوتی فضا اور اس کی موسیقی بھی خاص قسم کی ہوگی۔ جس طرح غزل کے
معانی میں ایک خاص روح کارفرما ہوتی ہے۔ اسی طرح اس کے پیکر کی بھی منفردِ
شان ہونی چاہیے، مثلاً غزل کی موسیقی میں الفاظ کی لطافت اور نعومت اس کی
اصلی روح کے زیادہ قریب ہے اور ثقل، ناگواری اور کرختگی اس کے منافی ہے چنانچہ
شمس قیس نے لکھا ہے:

"از کلمات مستکرہ و سخنان خشن محترز باشند۔"

اور عمادی کی اس فارسی غزل کو معیاری غزل قرار دیا ہے:۔

دل و جانم بہ عشق تو سمر ند ہمہ عالم بدیں حدیث درانند
زلف و روی و لبت سنام ایزد ہمہ از یک دگر شگرف تر اند
تو نہ ای یار لیک در غم تو ہمہ آفاق یار یک دگر ند!
آہو انند زیر غمزہ تو کہ جز از مرغزار جاں نہ چرند
خورش طوطیاں شکر باشند طوطیانِ لب تو خود شکر ند

——— اس غزل کے الفاظ واقعی خوش صوت اور لطیف ہیں
اور اس کے آہنگ میں شوق انگیز سہولت پائی جاتی ہے۔ دوسرے الفاظ
میں اس غزل کا پیکر اس کی روح سے پوری مطابقت رکھتا ہے۔ بحر کی
سبک روی، جذبے کی لطافت، الفاظ کی شیرینی و سلاست، زبان و

بیان کی سنبھاس، سب کا ایک امتیازی رنگ ہے غرض صوتی اعتبار سے ہم اس کو عمدہ غزل کہہ سکتے ہیں اگرچہ غزل کے بعض دوسرے اوصاف، جن کا اس سے پہلے ذکر ہوا، اس میں موجود نہیں۔ مثلاً درد کا لطیف عنصر، ایمائی نکتہ آفرینی اور ردیف و قافیہ کی جھنکار وغیرہ وغیرہ۔

غزل کے جدید ناقدین نے غزل کی داخلیت پر بہت زور دیا ہے۔ پرانے ناقدوں میں شاید شمس قیس ہی ایک ایسا شخص ہے جو داخلیت کے عنصر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ صراحت و وضاحت سے اس نے بھی کام نہیں لیا۔ پھر یہ جو اس نے نسیب و غزل کے فرق پر زور دیا ہے۔ یہ بھی بے سبب نہیں۔ اس کے نزدیک (اور اس کی یہ رائے بعض پرانے ناقدین کے خیال پر مبنی ہے) نسیب وہ عاشقانہ شاعری ہے جس میں محبوب کے حسن ظاہری اور اس کی سیرت کے خارجی کوائف کی تفصیل بیان ہو۔ اس کے مقابلے میں غزل میل ہوائے دل کا نام ہے اس کی رائے میں نسیب تو کسی قصیدے کی تمہید یا "شرح حالے دیگر" ہے۔ مگر غزل اصولاً آزاد، مستقل اور نسبتاً وسیع تر صنف ہے۔

اس سے یہ تو ظاہر ہو جاتا ہے کہ کم از کم بعض پرانے ناقدین غزل کے لئے داخلیت کو ضروری خیال کرتے تھے۔ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عملی تجربے میں غزل کی داخلیت اور خارجیت کے درمیان کوئی حد فاصل قائم نہیں رہی اور ہر چند کہ غزل میں داخلیت ہی کا رنگ غالب ہوتا ہے مگر خارجیت غزل کی حدود سے خارج نہیں ہو سکتی۔ پھر یہ بھی قابل غور ہے کہ غزل تفصیلی بیان کی بھی متحمل نہیں کیوں کہ اس سے اس کی لطافت پر بار پڑتا ہے ——— اور بعض اوقات غزل کا لطف و حظ بھی ضائع ہو جاتا ہے۔ اس لئے غزل کا حقیقی پیرایۂ بیان

رمز و اشارہ یا انتہائی اجمال ہے ــــــــــ غزل میں لطیف نکتہ آفرینی بڑی معنی خیز اور مسرت آفریں چیز بن جاتی ہے ــــــــــ یہ خیال کیا گیا ہے کہ ایمائی نکتہ آفرینی اور درد شاید غزل کی ماہیت میں داخل ہے اور وہ جو شمس قیس نے "بانگکے ضعیف" کی تمثیل دی ہے اس میں بھی اس نے دراصل پیرایۂ بیان کے اسی درد آمیز اختصار کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس میں لطافت بھی آجاتی ہے، نرمی و نعومت بھی، درد مجبوری و سپردگی بھی اور بے ساختگی بھی ــــــــــ اور ظاہر ہے کہ یہ سب خصائص بیان کی تفصیل و طویل کے منافی ہیں ــــــــــ "شدتِ درد" کا اظہار تو مختصر ترین اشاروں ہی میں ہوا کرتا ہے، اس کے لئے طویل بین اور شور شیون کی نسبت ایک آہ اور ایک کراہ ہی موزوں اور قدرتی ذریعۂ اظہار ہوگا ــــــــــ اس سے اس ایجاز کی اہمیت بھی ثابت ہو جاتی ہے جو اشارتی یا ایمائی پیرایۂ بیان کے ساتھ لازم ہے ــــــــــ

نئے زمانے میں انگریزی ادب کے مختلف اصناف کی روشنی میں قدیم ادبی اصناف کا گہرا مطالعہ ہوا ہے۔ اس کے تحت عام طور سے غزل کو انگریزی Lyric کے مماثل قرار دیا گیا ہے ــــ چناں چہ غزل کو غنائی شاعری قرار دے کر اس کے لئے غنائیت کو ضروری سمجھا گیا ہے۔ جہاں تک لیرک کا تعلق ہے اس کے بنیادی یونانی تصور میں تو Lyre کی رفاقت لازمی چیز تھی۔ مگر انگریزی شاعری کے دورِ ترقی میں لیرک کی غنائیت کے لئے کسی خارجی ساز و آواز کو ضروری نہیں سمجھا گیا ــــــــــ اس سلسلے میں ورڈز ورتھ کے یہ تنقیدی الفاظ خاص طور سے مشہور ہیں:

حالاں کہ یونانی تصور کی رو سے لیرک کی تعریف یوں ہوگی :

"It is a poem designed to be sung by a single voice to the accompaniment of lyre."

مگر بعد کے ادبی تصورات نے لیرک کے لئے اس کی داخلی غنایت ہی کو کافی خیال کیا اور ساز و آواز کی رفاقت کو لازمی نہیں سمجھا یہ بحث میں نے اس لئے چھیڑی ہے کہ غزل کو بھی ایک غنائی صنف سمجھا جاتا ہے۔ مگر کیا یہ بھی ضروری ہے کہ اس کو کسی خاص موسیقی میں ڈھال کر پیش کیا جائے ؟ بلکہ یہ بھی کہ کیا غزل اصولاً گائے جانے کے لئے ہے بھی یا نہیں ؟ کہیں یہ تو نہیں کہ غزل (ورڈزورتھ کی لیرک کی طرح) محض جذبے سے پڑھے جانے کے لئے یا چپکے چپکے اور خلوت میں گنگنائے جانے کے لئے ہو۔ یہ سب سوال بڑے اہم اور بڑے اختلافی ہیں۔

یہ تو ظاہر ہے کہ غزل کے علاوہ بعض دوسری اصناف بھی ہیں جو گانے جانے کیلئے موزوں ہیں، مثلاً گیت کی صنف جو سنگیت کی ضرورتوں کو خاص طور سے مدنظر رکھتی ہے۔ ہندی کی بہت سی اقسام شاعری گانے ہی کے اصولوں پر ڈھلتی ہیں مثلاً دھرپد کے لئے ایسی نظمیں مخصوص ہیں جن میں حمد باری تعالیٰ یا بہادری کے کارنامے ہوتے ہیں۔ یہ بلمپت لے میں گایا جاتا ہے۔ اسی طرح سادھرا میں رزمیہ اور مدحیہ مضامین گائے جاتے ہیں، ہوری میں جوش عقیدت والے مضامین خوب بیٹھتے ہیں ——— اسی طرح ٹھمری، ہولی، ترانہ، دادرہ، قوالی، ٹپہ، نقش و گل وغیرہ بعض مخصوص مضامین والی نظموں کے گائے جانے کے لئے موزوں خیال کیے جاتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو موسیقی والوں نے غزل کو بھی سنگیت کے بعض خاص راگوں میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ اس سلسلہ میں امیر خسرو کی

ایجاد کردہ طرزِ غزل کا ذکر بھی بے محل نہ ہو گا۔ موسیقی کے ماہرین نے لکھا ہے کہ اس راگ میں غزلیں گائی جاتی ہیں، اس کے مضامین عاشقانہ ہوتے ہیں جو مردانہ جذبات کے تحت نظم کئے جاتے ہیں مگر یہ یاد رہے کہ موسیقی کی غزل شاعری کی غزل کے مرادف شے نہیں۔ غزل موسیقی کو اس لئے غزل کہا گیا ہے کہ اس میں شاعری کی غزل کی سی بعض داخلی خصوصیات پائی جاتی ہیں، نہ یہ کہ اس راگ میں صرف غزلیں ہی گائی جاتی ہیں۔ غزلیں تو خیال میں بھی گائی جاسکتی ہیں کیونکہ یہ راگ بھی شاعری کی غزل کی بعض خصوصیات رکھتا ہے۔ یہ تو معلوم ہے کہ خیال سلطان حسین شرقی نے ایجاد کیا تھا۔ غزل کی طرح یہ بھی عاشقانہ مضامین کے لئے موزوں و مخصوص ہے ——— مگر اس کا مزاج ہندی شاعری کے زیادہ قریب ہے اور اس میں تانوں کی دلکشی اور لطافت کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ ——— خیال بہت لطیف چیز ہے، ——— مدہوش کن، خواب آور، ——— "زنانہ پن" اس کی خصوصیت ہے۔ موسیقی کی ان اصطلاحوں سے ہمیں اتنی ہی مدد ملی ہے کہ غزل ایک خاص مزاج رکھتی ہے۔ اس میں شوق و تمنا کا عنصر اور لہجے کی نرمی و ناز کی ایک خاص جوہر یا خاص معنی ہے ——— شاعری والی غزل میں بھی اور موسیقی والی غزل میں بھی۔ امیر خسرو نے اس راگ کا نام غزل بھی اسی لئے رکھا ہے کہ وہ شاعری کی غزل کا سا مزاج رکھتا ہے ——— اس لئے نہیں کہ اس میں صرف غزلیں گائی جاسکتی ہیں یا یہ کہ (شاعری والی) غزل ضرور گائے جانے کے لئے لکھی جاتی ہے۔

میرا اپنا خیال تو یہ ہے کہ غزل کی اصلی فطرت شاید گانے کی متحمل ہی نہیں ——— غزل اگر اس آہوئے رمیدہ کی "بانگ ضعیف" ہے جس میں حد درجہ کی "مجبوری" پائی جاتی ہے تو اس کی اصل فطرت گانے سے متعلق نہیں ہونی چاہیئے۔ ہاں یہ صحیح ہے کہ محبوبوں کے وصف والا عنصر اگر اس کے بنیادی اجزا میں سے ہے تو پھر البتہ اس کو

نوائے نشاط بنایا جاسکتا ہے —— مگر غزل کی نوائے نشاط سے زیادہ نوائے درد ہے "دردِ مجبوری" یا "آہ بیچارگی" ہے۔ شاید چپ چاپ رونے یا خلوت میں "سرہونے" والے نالۂ خاموش کے قریب قریب ہے ——
غزل میں کچھ کچھ فکر اور نکتہ آفرینی کی آمیزش جو مثلاً حافظ کے یہاں ایک خاص رنگ رکھتی ہے وہ یہ ظاہر کرتی ہے کہ یہ لازماً گائے جانے کی شے نہیں، نسبتاً خاموش فضا میں حظ اٹھائے جانے کے لئے ہے —— جو غزل گائے جانے کے مقصد سے لکھی جاتی ہے اس کی لطافت معنوی کو فائدے سے زیادہ نقصان ہی پہنچتا ہے۔

مگر اس سے یہ ثابت کرنا مقصود نہیں کہ غزل کو "داخلی نغمائیت" کی بھی ضرورت نہیں۔ داخلی نغمائیت ہر شاعری —— بلکہ نثر کی بھی جان ہے اور غزل تو "مہا شاعری" یا برتر شاعری ہے، اس کی بھرپور نغمائیت مسلم ہے؛ مگر یہ ضرور ہے کہ غزل کی ایک مخصوص نغمائیت ہونی چاہیئے جس میں اس کے اصلی مزاج کا رنگ خوب کھلے۔ بحروں کی لطافت، آہنگ میں شوق و درد کی آمیزش —— جھٹکے اور بیچ و خم سے پاک۔ غزل کا اصلی مزاج نرمی و سہولت کا طالب ہے ——
اصولاً غزل (موسیقی) کے مقابلے میں خیال غزل (شاعری) کے زیادہ قریب ہے۔

ل تو غزل اپنی ساری تاریخ میں گانے میں استعمال ہوتی رہی ہے اور ساز و آواز کی ں میں ڈھل کر اس نے وجد و حال کی کیفیتوں کو ابھارا ہے —— رودکی کے وہ ۱؎ اشعار تو سبھی کو یاد ہیں جن کو سن کر امیر نصر بن احمد سامانی نے بادغیس کو ترک

——

۱؎ ——

بوئے جو[illegible]ئے مولیاں آید ہمی ‏ ‏ یاد یار مہرباں آید ہمی
ریگ آمو[illegible] با درشتی ہائے او ‏ ‏ زیر پا چوں پرنیاں آید ہمی
اے بخارا[illegible] شاد باش و شاد زی ‏ ‏ شاہ نزدت میہماں آید ہمی

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۶۵)

کر کے بخارا جانے کا ارادہ کر لیا تھا ـــــ تشبیب شوق انگیز ہے
اور اس میں لفظوں کی لطافت اور نغمائیت بھی کافی ہے ۔ اس کے الفاظ سادہ
و سلیس ہیں لیکن اگر سازوں کی مدد سے اس کے تأثر کو ابھارا گیا ہوگا تو یقینًا
اس سے وہ اثر پیدا ہوا ہوگا جس پر بعض پرانے نقادوں نے تعجب کا اظہار کیا ہے ۔!
میں یہاں پہنچ کر پھر اس بات پر زور دینا چاہتا ہوں کہ غزل کے لئے بنیادی
طور پر صرف داخلی نغمائیت یا غنائیت ضروری ہے ـــــ نہ کہ ساز و آواز
کی رفاقت ـــــ ، غزل کا فطری نغمہ تند و تیز اور بلمپت لے کا متحمل نہیں
وہ تو معتدل ، لطیف ، سبک سیر اور دل آسا قسم کے آہنگ کو چاہتی ہے ـــــ
یہ میں غزل کے اصل مزاج کا ذکر کر رہا ہوں ورنہ جس طرح غزل کے وسیع سرمائے
میں ہر قسم کے مضامین پائے جاتے ہیں اسی طرح کے آہنگ کی رنگارنگی بھی ظاہر ہے ،
مگر جیسا کہ قدامہ بن جعفر نے " نقد الشعر " میں لکھا ہے ، تشبیب کو کسی صورت میں
رجز ، رثی ، (یعنی مرثیہ) اور حدی نہیں بن جانا چاہیئے ـــــ کیونکہ تشبیب
اگر شیریں ، دل آسا اور لطیف فضا کے اندر نہ رہے تو وہ تیرویح خاطر ، کا مقصد
پورا نہیں کرتی ـــــ اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ تند و تیز اور جوش انگیز
اور اضطراب و ہیجان پیدا کرنے والی موسیقی غزل کے موافق طبع نہیں ـــــ
غزل نہ رجز ہے ، نہ قوالی ـــــ نہ بین نہ شور و شیون ـــــ یہ تو ایک

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۱۶۴)

میر ماہ است و بخارا آسماں ماہ سوئے آسماں آید ہمی
میر سرو است و بخارا بوستاں سرو سوئے بوستاں آید ہمی
(اس تشبیب میں تغزل کے عناصر پائے جاتے ہیں)

لطیف سا نغمہ اور سبک سی آہ ہے مگر لذت بخش ـــــ اسی سے یہ بات بھی سمجھ میں آئی کہ سعدی اور حافظ کی غزل کیوں رومی و عراقی کی غزل سے افضل ہے ـــــ رومی و عراقی کے یہاں تواجد اور ولولہ و جوش کے سبب اضطراب و ہیجان کی کیفیت زیادہ ہے ـــــ اور ہر چند کہ ان کی غزل میں غزلیت کے چند اچھے پہلو بھی ہیں مگر لفظیات کی ناہمواری، ـــــ شور انگیز لے اور تند و تیز مضامین کے سبب سے ان کی غزل کی معیاری لطافت میں فرق آگیا ہے۔ ـــــ صوفیوں کی اکثر غزلوں میں نغمۂ شوق تو ہوتا ہے مگر غیر معمولی طور پر اضطراب انگیز ـــــ اس لئے وجہ ہے کہ میں ان کی غزل معیاری غزلوں کے رتبے سے اکثر گر جاتی ہے۔

میں نے سطور بالا میں جو اصول قائم کیا ہے اس میں اختلاف کی پوری گنجائش ہے ـــــ اور حق یہ ہے کہ میں خود بھی اس تجزیہ سے کاملاً مطمئن نہیں ہوں۔ تاہم اتنا اذعان ضرور ہے کہ غزل کا مزاج اضطراب، تندی، کرختگی اور دھما چوکڑی کے عناصر کو مطلقاً برداشت نہیں کرسکتا ـــــ یہ تو ایک دل شکستہ یا عاشق مجبور و دردمند کا گیت ہے ـــــ جو کسی عاشق مجبور کی ہونی چاہیئے وہی غزل کی اصل لے ہے ـــــ رجز کے انداز، ناتجربہ کار حدی خوانوں کی ندا ـــــ پہاڑی گیت کی سی گونج ـــــ قوالی کی سی دھما چوکڑی یہ سب باتیں شاید غزل کے لئے خوش آئند نہیں۔

غزل میں بحر کے طویل و مختصر ہونے کی بھی کوئی قید نہیں ـــــ یہ تو نغمے کی ترکیب اور درد و شوق کے جذبات کی ہم آہنگی کا کرشمہ ہے جو غزل کو معیاری غزل بناتا ہے اور اس کو تغزل سے آشنا کرتا ہے۔

غزل کی اس طویل تشریح کے بعد میں اب تغزل کی طرف آتا ہوں ـــــ

یہ تو ظاہر ہے کہ ایک معیاری غزل کو تغزل سے معمور ہونا چاہیئے۔ جس کا مطلب یہ ہوا کہ تغزل ان سب اوصاف داخلی سے عبارت ہے جن کی طرف سطور بالا میں اشارہ کیا گیا ہے۔ پس تغزل اس جوہر لطیف کا نام ہے جو غزل میں لطف و اثر اور حسن پیدا کرتا ہے ــــــــ مگر یہ جوہر لطیف بہت سے عناصر سے مرکب ہونے کے باوجود ایسی وحدت ہے جو نتیجے کے لحاظ سے ناقابل تقسیم ہے اور اس کے مختلف عناصر کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا، تاہم اس کے عناصر ترکیبی کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ تغزل ایک رنگِ تجربہ بھی ہے اور ایک پیرایۂ بیان بھی۔ یہ ایک خاص زبان بھی ہے اور ایک خاص لب و لہجہ بھی۔ تغزل ایک خاص نفسی ساخت اور ایک خاص قسم کے دل و دماغ کی پیداوار ہے ــــــــ یہ ایک خاص شخصیت کی متقاضی ہے جو چند مخصوص احساساتی صلاحیتوں اور قابلیتوں کی مالک ہو۔ یہ سب عناصر شاعر کو اس کی غزل کی تخلیق میں مدد دیتے ہیں اور ان سب سے وہ خاص چیز ظہور میں آتی ہے جس کا نام تغزل ہے۔

تغزل دراصل بیان کی اس دل آسا، خیال انگیز اور دردمندانہ کیفیت کا نام ہے جو جذبات درد و شوق کے امتزاج سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کا پیرایۂ بیان رمزی اور ایمائی ہوتا ہے۔ یہ شیریں، سبک اور خیال انگیز لفظوں میں خاص طور سے جلوہ گر ہوتی ہے۔ الفاظ و جذبات کی اس دھیمی موسیقی کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس کی لطافت کو کسی قسم کا ثقل اور کسی نوع کی رکاکت گوارا نہیں۔ غزل کی عمارت خارجی طور پر سبک، سلیس اور شیریں الفاظ سے تیار ہوتی ہے ــــــــ مگر اس کی روح ان لطافتوں سے ظہور میں آتی ہے جو لذت الم اور درد و شوق کا نتیجہ ہے۔ تغزل کا ایک کرشمہ یہ ہے کہ اس سے اُمنگ آسودہ بھی ہوتی ہے اور ابھرتی بھی ہے ــــــــ اس کی تاثیر کچھ ایسی ہے جیسے کوئی بچہ لوری سنتے سنتے سو تا بھی جائے اور لوری کی آواز

سے بار بار یہ جاگتا بھی جائے۔ تغزل کی لے اگر ایک طرف اپنی خوش گوار تانوں سے خیال کو تمنا کی خواب آلود فضاؤں سے آشنا کرتی ہے تو دوسری طرف درد انگیز نوک و نشتر سے روح میں دھیمی دھیمی کسک اور چبھن بھی پیدا کر دیتی ہے۔ اس کی آنچ مدہم مدہم، اس کی فضا دھندلی دھندلی، چاندنی رات کی سی کیفیت کہ چاندنی بھی ہے اور اندھیرا بھی ——— یا دو دھیا سویرا کہ اس میں "سفید اور سیاہ دھاگے" باہم اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ تغزل اس صفت کا نام ہے جو قاری کے دل میں امید اور شکست کے ملے جلے جذبے کو ابھارے۔ خالص نشاطیہ یا شدید الم کی لے تغزل کے منافی ہے۔ سخت و کرخت الفاظ، شدید جذبات کے جھٹکے، تند و تیز موسیقی، بوجھل فکریت اور گراں بار حکمت بھی روح تغزل کے خلاف ہے۔

تغزل کی صحیح روح عشق و محبت کے مضامین میں جلوہ گر ہوتی ہے مگر حقائق و جذبات کے دوسرے تنوعات بھی تغزل سے ہمکنار ہو سکتے ہیں بشرطیکہ ان کے اظہار میں بھی وہی درد انگیز اور شوق انگیز ایمائی طرز بیان اختیار کیا جائے جو غزل سے مخصوص ہے یہی وجہ ہے کہ غزل کے سانچے میں اخلاقی، فلسفیانہ، تمدنی، سیاسی ہر قسم کے مضامین ڈھالے جا سکتے ہیں۔ خالص عاشقانہ مضامین والی غزلیات میں بھی تغزل مندرجہ بالا صورت میں ہی ظاہر ہوتا ہے، مگر مختلف غزل گو شاعروں کی غزل میں معیاری تغزل مختلف مقدار اور نسبت سے ہوتا ہے۔ چنانچہ عراقی، رومی، سعدی، حافظ، فغانی، نظیری، عرفی، غالب ——— اور اردو میں ولی اور دلی سے لے کر فیض اور دوسرے غزل گو شاعروں تک ہر شاعر کی غزل میں تغزل کے انداز جدا ہیں۔ اس میں شاعر کے انفرادی مزاج اور ماحول کے علاوہ ہر شاعر کی استعداد اور دسترس بھی حصہ لے رہی ہے۔

معیاری تغزل کی بحث بہت نازک ہے ——— اور اس میں شدید اختلاف کا اندیشہ ہے، مگر میں فارسی کی مثالوں سے اس کی وضاحت کرتا ہوں ابن رشیق قیروانی نے کتاب "العمدہ" میں جن اشعار کو تغزل سے معمور قرار دیا ہے ان میں سے تین چار اشعار "اعلیٰ تغزل" کے نمونے طور پر پیش کئے جا سکتے تھے لیکن یہ دیکھ کر موجودہ دور کا ذوق عربی تو درکنار فارسی کا بھی متحمل نہیں، عربی کے نمونے ترک کرتا ہوں۔ البتہ فارسی کے نمونوں کی پیش کش سے بچنا مشکل ہے۔

یہ تو مسلم ہے کہ فارسی میں غزل کی معراج حافظ کی غزل ہے اور اس کے بعد سعدی کی غزل جو حافظ کی غزل کا نقش اول ہے۔ ان دونوں شاعروں کی غزلوں میں بھی تغزل کی ارفعیت صرف چند غزلوں میں ظاہر ہوئی ہے ——— شمس العلما امداد امام اثر نے "کاشف الحقائق" میں مندرجہ ذیل غزلیات کو حافظ کا بہترین سرمایہ قرار دیا ہے۔ میں صرف مطلعے لکھتا ہوں۔

(۱) تا زِ مے خانہ و مے نام و نشاں خواہد بود
سرِ ما خاکِ رہِ پیرِ مغاں خواہد بود

(۲) غلامِ نرگسِ مستِ تو تاجدارانند
خرابِ بادۂ لعلِ تو ہوشیارانند
گذار کن چو صبا در بنفشہ زار و بہ بیں
کہ از تطاولِ زلفت چہ سوگوارانند

وغیرہ وغیرہ۔

(۳) دوش دیدم کہ ملائک درِ میخانہ زدند
گلِ آدم بسرشتند و بہ پیمانہ زدند
شکرِ ایزد کہ میانِ من و او صلح فتاد
حوریاں رقص کناں ساغرِ شکرانہ زدند

وغیرہ وغیرہ۔

(۴) مژدہ اے دل کہ مسیحا نفسے می آید
که از انفاس خوشش بوئے کسے می آید

اس انتخاب سے اختلاف ہو سکتا ہے مگر اس میں شک نہیں کہ ان غزلیات میں لفظ و معنی اور تجربہ و خیال کے لحاظ سے تغزل کی روح خاصی منعکس ہے۔ ——— اردو میں تغزل عرفیت کے زیادہ نمونے غالبؔ[1] کے یہاں ملتے ہیں، پھر حالی کے یہاں ——— حالی ایک معیاری غزل گو کا مزاج لے کر آئے تھے۔ ان کی غزل میں درد و شوق اور انبساط و الم کا بہت اچھا امتزاج ملتا ہے ——— اردو کے بہت کم شاعروں کی غزل میں وہ میٹھا میٹھا درد ملے گا جو حالی کی اکثر غزلوں میں ہے۔ ان کی طبیعت اور ان کا لہجہ بھی معیاری غزل گو کا ہے ——— یوں ولی سے لے کر میر تک اور

---

[1] شمس العلماء امداد امام اثر نے کاشف الحقائق میں غالب کی جن غزلوں کو معیار تغزل سے متصف قرار دیا ہے ان کے مطالع یہ ہیں۔

(۱) درد منت کش دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا

(۲) ہوئی تاخیر تو کچھ باعث تاخیر بھی تھا
آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا

(۳) عرض نیاز عشق کے قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا

(۴) عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

میرؔ سے لے کر حسرتؔ، اصغرؔ اور جگرؔ وغیرہ تک ——— بلکہ آج تک بھی شاعروں کے یہاں، کہیں کم کہیں زیادہ، عمدہ تغزل کی صورتیں مل ہی جاتی ہیں ——— ان کے نمونے اس لئے پیش نہیں کرتا کہ اس میں انتخاب کا سوال آجاتا ہے اور ظاہر ہے کہ انتخاب میں رسوائی کا سخت خطرہ ہے جس سے میں بچنا چاہتا ہوں ——— ہاں زیادہ غور و خوض کے بعد کبھی اذعان نصیب ہوا تو اردو میں تغزل کے عمدہ نمونے پیش کر سکوں گا۔

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

(۵) سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں!
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

(۶) دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

(۷) کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنج فغاں کیوں ہو
نہ ہو جب دل ہی پہلو میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو

(۸) دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضا مند کر گئی

(۹) مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے
جوش قدح سے بزم چراغاں کئے ہوئے

# غزل کی ہیئت میں تبدیلی

غزل کی ہیئت پر بحث کرنے سے پہلے یہ بحث ضروری تر ہے کہ ہیئت کہتے کس کو ہیں؟ یہ موضوع کچھ اتنا نیا بھی نہیں کہ اس کے ہر پہلو کو پھیلا پھیلا کر بیان کیا جائے۔ فن کی کتابوں میں اس پر اتنا لکھا گیا ہے کہ اس سارے مواد کو اگر سلیقے سے تلخیصاً مرتب کر کے پیش کر دیا جائے تو موجودہ مقصد کے لئے کافی ہوگا۔

اردو میں ہیئت کی اصطلاح انگریزی لفظ ' Form ' کی قائم مقام ہے، اس لئے یہ ساری بحث دراصل Form ہی کے گرد چکر لگائے گی۔ یوں اردو میں اس مطلب کو ظاہر کرنے کے لئے کچھ اور الفاظ بھی کبھی کبھی استعمال میں آ جاتے ہیں۔ مثلاً صورت٭ اور شکل ـــــ، میں اگر غلطی نہیں کرتا تو یہ کہہ سکتا ہوں مؤخر الذکر دونوں لفظ Form کے معنوں میں کچھ زیادہ مقبول نہیں ہوئے۔

---

٭۔ اگر معاملہ مجھ پر ہی چھوڑا جائے تو میں ' Form ' کے لئے صورت کا لفظ اختیار کروں گا۔ صورت حکمت کی ایک اصطلاح ہے۔ اس کی تین قسمیں: صورت ذہنیہ یا علمیہ، صورت نوعیہ اور صورت جسمیہ ـــــ یہ مکمل ترین "ساخت" ہوگی۔ ہیئت کسی ایسی صورت کو کہا جائے گا جس کا زیادہ تر تعلق دیکھنے والی آنکھ سے اور دیکھنے والے کے تصور سے ہے، یعنی جو چیز دیکھنے والے کو جس طرح نظر آئے یہ اس کی ہیئت ہوگی۔ داخلی ہیئت کے لئے میں مصوروں کی دو اصطلاحوں کی تجویز کروں گا۔ اول انگیز جو اس خاکے

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۷۳)

اگرچہ میری رائے میں صورت کا لفظ شاید ہیئت کے مقابلے میں اچھا رہتا، کیونکہ یہ ہماری پرانی حکمت کی اصطلاح ہے اور کئی اعتبار سے Form پر ٹھیک بیٹھتی بھی ہے —— مگر جدید لکھنے والوں نے ہیئت ہی کو پسند کیا ہے اور اب ہیئت ہی Form کی قائم مقام اصطلاح بن گئی ہے۔ اور لفظ شکل کو تو وہ حیثیت بھی حاصل نہیں ہوئی جو انگریزی میں لفظ shape کو حاصل ہے۔ اگرچہ یہ ضرور ہے کہ Form کی اصلی شکلوں میں shape کی موجودگی جس طرح ضروری ہے اسی طرح اردو میں بعض موقعوں پر "شکل" کی اصطلاح کا استعمال بھی ناگزیر ہو جائے گا بہر حال Form (یعنی ہیئت یا صورت) کو شکل shape ہی سے الگ اور مکمل تر شے سمجھ لیا جائے تو بحث آسان ہو جائے گی۔

خیر —— یہ تو ہوا ہیئت، صورت اور شکل کا لفظی فرق، مگر یہ سوال ابھی باقی ہے کہ خود ہیئت کیا شے ہے؟ اور حق تو یہ ہے کہ اکثر مطلق الفاظ کی طرح ہیئت یعنی Form کی بھی کوئی جامع و مانع تعریف آج تک نہیں ہوئی۔ چنانچہ تعریف کی جو کوشش بھی ہوئی اس پر کسی نہ کسی طرف سے اعتراض کا...... پہلو ضرور نکل آیا۔ مگر اس سے مایوس ہو کر بیٹھے رہنے سے تو کوئی فائدہ نہیں۔ ہیئت

---

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ)

کو کہتے ہیں جو رنگ جمنے سے پہلے تیار ہوتا ہے۔ انداز وہ مجموعی شان یا حالت ہے جو ایک حسین جسم کے مکمل انعکاس کا مظہر ہوتا ہے بعض نے جب یہ کہا (کسی کو ناز نے مارا کوئی انداز سے مارا) تو اس میں انداز کو اس مجموعی حسن و خوبی کا قائم مقام بنایا جاتا ہے جس کے لیے ہمارے ذخیرۂ الفاظ میں کوئی اور لفظ موجود نہیں۔ ہیئت کی بحث میں ان لفظوں سے فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے کیونکہ ہیئت کسی ایک قائم برجا صفت کا نام نہیں بلکہ ابتدائی تحریک سے لے کر مکمل ساخت تک ایک سلسلۂ ارتقا کا نام ہے۔ اس کے کئی ارتقائی مرحلے اور کئی درجے ہیں۔

کا کوئی نہ کوئی مفہوم تو قائم کرنا ہی ہوگا جو جامع نہ سہی، کم از کم مانع ضرور ہو تاکہ اس سے ہم حقیقت کے قریب پہنچ سکیں۔ ہیئت کی معنوی وسعت کا یہ عالم ہے کہ اس کے ایک نہیں کئی معنی بتائے گئے ہیں۔ کبھی تو اس کا اطلاق کسی ادب پارے کی مجموعی شکل و صورت پر کیا گیا ہے جس میں مواد اور مواد کی اندرونی ترتیب بھی شامل سمجھی گئی ہے مثلاً کہانی اور ڈرامہ کی اندرونی ترتیب جو واقعات کی ناگریز رفتار سے خود بخود پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ بھی ہیئت سمجھی گئی اسی لئے مولٹن نے لکھا تھا۔

"A Dramatist is one who can discover a pattern in a course of events."

کبھی مواد کی داخلی ترتیب کو اس سے خارج کر دیا گیا ———— پھر کبھی اس کی حدیں اتنی دور پہنچا دی گئیں کہ اصلی تجربہ کی رفتار اور اس کا ارتقا بھی ہیئت کا حصہ سمجھ لیا گیا ...... یہاں تک کہ وہ صورت ذہنیہ یا علمیہ بھی ہیئت سمجھی گئی جس کے مطابق کسی نظم کا اولیں مبہم ڈھانچہ تیار ہوتا ہے۔ غرض ہیئت کی یہ وسعت ہے۔

مگر اس مضمون میں ان طویل اور پیچ در پیچ بحثوں سے احتراز کرنا ہی مناسب ہوگا کیونکہ ہمیں اس گفتگو سے گزر کر محض غزل کی ہیئت تک پہنچنا ہے۔ ہیئت کے سوال کا آسان ترین حل میری رائے میں یہ ہے کہ ہیئت کو دو اقسام پر مشتمل سمجھ لیا جائے؟ اوّل کسی ادب پارے یا منظومے کی داخلی ہیئت اور دوم اس کی خارجی ہیئت ———— داخلی ہیئت سے مراد وہ ابتدائی ڈھانچہ (shape)[1] ہے جس کے اوپر کوئی مکمل صورت ترقی پذیر ہوتی ہے۔

---

[1] اس موقعہ پر ہربٹ ریڈ کی پیش کی ہوئی تعریف کا ذکر بھی بے محل نہ ہوگا اس نے Form in Modern Poetry میں لکھا ہے کہ Form کو اصولاً دو قسموں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے (۱) Organic Form یہ انواع ادبی کی نوعی فورم، ہوئی

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

اس کی تکمیلی صورت کو ہم ہیئت یا مکمل صورت کہ سکتے ہیں۔ ادب پارے کی داخلی صورت کسی "مواد" یا ہیولے سے نمودار ہوتی ہے۔ یوں یہ ہیئت بھی کہلا سکتی ہے مگر اس کی حد یوں قائم ہو سکتی ہے کہ اس کو ہیئت کے ارتقا کا درجۂ اول کہہ دیا جائے اور خارجی ہیئت کو ارتقا کا درجہ آخر۔ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ خارجی ہیئت کو داخلی ہیئت سے جدا نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ خارجی ہیئت بھی بہر حال داخلی ہیئت کی محتاج ہوگی، جس طرح داخلی ہیئت اس مخصوص مواد کی محتاج ہوگی جو ہر مصنف کے انفرادی تجربے یا نظریے کے ماتحت اس کے ذہن میں جمع ہو جاتا ہے۔

اس لحاظ سے اگر کوئی چاہے تو ہیئت کی بحث کو مصنف یا شاعر کے بنیادی تجربے یا نظریے تک لے جا سکتا ہے، کیوں کہ ہیئت کی تکمیل میں یہ سب چیزیں دخیل ہوتی ہیں۔ مخصوص تجربہ مواد کے ایک خاص طرز انتخاب کا تقاضہ کریگا اور یہ طرز انتخاب مخصوص ترتیب اور مخصوص طرز بیان کا متقاضی ہوگا ——— اور ان میں سب سے پہلے داخلی ہیئت اور بعد میں خارجی ہیئت ظہور میں آئے گی۔

مگر میرا خیال یہ ہے کہ ہیئت کی بحث کا الجھاؤ بڑی حد تک تعریف کے دائرے کے اسی پھیلاؤ کی وجہ سے ہے کیونکہ جب ہیئت وہ ساری چیز ہوئی جو ابتدائی تجربے سے لے کر آخری تکمیلی صورت تک ہے تو پھر اس میں ذہنی و تجربات، مصنف کی نفسیات، اس کا ماحول، اس کی شخصیت، سماجی و ادبی روایات، غرض دنیا جہان کی سب چیزیں شامل ہو جائیں گی اور اس طرح مواد، ہیئت، اسلوب، طرز بیان، لب و لہجہ، تکنیک

---

(بقیہ صفحہ گزشتہ)

(۱) Abstract Form : یہ اس نوعی صورت کے اندر رہ کر مواد کی اوّلین ترتیب و تشکل سے عبارت ہے ——— میں نے اس تعریف کو خاص طور سے پیشِ نظر رکھا ہے۔

عروض، علم معانی وغیرہ وغیرہ سب بحثوں کا ایک ایسا معلوبہ تیار ہو جائے گا جس میں پھنس کر کوئی چیز واضح نہیں ہو سکے گی۔

اس لئے میں اکثر سوچتا رہا ہوں کہ ہیئت کے سوال کو کسی ایسے سادہ طریقے سے بیان کیا جا سکے جس سے ہیئت کا کچھ مفہوم تو واضح ہو سکے ——— میں تو اپنی مدرسانہ ضرورتوں کے نقطۂ نظر سے، ہیئت صرف اس ظاہری تکمیلی صورت کو قرار دیتا ہوں جو بادی النظر میں کسی منظومے یا ادب پارے کو دوسرے ادب پاروں سے یا اصناف سے ممیز کرتی ہے ——— یہ ظاہری شکل ہی اس کی ہیئت ہے جو ہر چند ایک داخلی ہیئت کا خارجی ظہور ہے مگر داخلی ہیئت یا مواد کے انتخاب کی بحث کو درمیان میں لانے سے تجربے کی نوعیت کی بحث میں اُلجھنے کا خطرہ ہوتا ہے اس لئے عام مقاصد کے لئے داخلی ہیئت کی بحث سے بچنا ہی بہتر ہوگا۔ غرض کسی منظومے یا ادب پارے کی ظاہری جسمانی شکل ہی اس کی ہیئت ہوگی۔

جہاں تک اردو فارسی شاعری کا تعلق ہے اس میں ہر صنف ایک خاص ہیئت رکھتی ہے (بہت بڑی حد تک انگریزی کا بھی یہی حال ہے) اُردو فارسی شاعری میں مختلف اصناف شعروں کی تعداد اور مضمون کی نوعیت سے ممیز ہوتی ہیں اور انگریزی شاعری کے برعکس اس میں بحور و اوزان بہت ہی کم وجۂ امتیاز ہیں؛ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ اردو فارسی شاعری کی ہر صنف بعض خاص بحور و اوزان سے دوسرے اوزان کے مقابلے میں زیادہ مانوس ہے، تاہم علی العموم یہ کہا جا سکتا ہے کہ فارسی اردو شاعری میں رباعی کے ماسوا بحور و اوزان کی کوئی قید نہیں ——— اور رباعی میں بھی اوزان کی وہ کثرت ہے کہ اس میں بھی عروضی قید کوئی کڑی قید معلوم نہیں ہوتی۔ غرض اردو فارسی شاعری کی اصناف کی ہیئت، اصولی لحاظ سے تعداد اشعار اور قوافی کی ترتیب و نوعیت سے قائم ہوتی ہے مثلاً غزل اور قصیدے میں قافیوں کی ترتیب یوں ہوتی ہے کہ مطلع کے دونوں

مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں، پھر آنے والے ہر شعر کا دوسرا مصرع اسی قافیہ اور ردیف کی پابندی کرتا ہے۔ طویل قطعہ ان سے اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس کے لئے پہلے شعر کے دو مصرعوں کا ہم قافیہ ہونا ضروری نہیں ——— رباعی میں بھی تین مصرعے (یعنی اول دوم اور چہارم) باہم مقفّی اور مصرعہ سوم آزاد ! البتہ مثنوی ایک ایسی صنف ہے جس میں تعداد اشعار اور قافیہ بندی کی کوئی قید نہیں، سوا اس کے کہ ہر شعر اپس میں ہم قافیہ ہوتا ہے۔ مخمس، مسدس، مثلث، ترجیع بند، ترکیب بند، غرض جملہ اصناف میں مندرجہ بالا اصول کارفرما نظر آتا ہے اور ان کی ہیئت ان کی ظاہری جسمانی ساخت ہی سے عبارت ہے ——— مگر اس کا یہ مطلب ہرگز نہ سمجھا جائے کہ یہ ہیئت داخلی محرکات وعوامل سے مطلق آزاد ہے ——— ایسا نہیں ہو سکتا کیونکہ ان اصناف کی یہ ظاہری شکل وصورت بھی دراصل چند داخلی تقاضوں سے پیدا ہوئی ہے۔ اور مختلف معانی اور مختلف قسم کے تجربات کے اظہار کے خاطر ہی یہ اصناف وجود میں آئی ہیں۔ یہ دراصل مختلف سانچے ہیں مختلف النوع تجربات کے لئے جن کو غلط ملط کرنے سے ان اصناف کا بنیادی مقصد ہی فوت ہو جانے کا ڈر ہے۔ بہرحال ان کی ہیئت کو معانی سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ اگرچہ اس سے انکار نہ ہوگا کہ امتیاز وتشخص کی خاطر اس کو معنی سے الگ کوئی شے ظاہر کرنا پڑے گا جس طرح انسان کی صورت ظاہری داخلی پیوندکاری سے جدا نہ ہونے کے باوجود باصرہ کی گرفت میں آجاتی ہے اسی طرح ہیئت وہ شے ہے جو دیکھنے میں کسی صنف کے لئے باعث امتیاز وتشخص ہو سکتی ہے۔ ہیئت معنی کے ساتھ ساتھ چلتی ہے مگر معنی کو ہیئت نہیں کہا جا سکتا ہیئت تو وہ جملہ خارجی امتیازات ہوں گے جن سے کوئی صنف بادی النظر میں الگ پہچانی جا سکتی ہے۔

غزل بھی بحیثیت صنف ایک خاص ہیئت رکھتی ہے اور اس کے کچھ امتیازات ہیں: مضمون ومعنی کے لحاظ سے بھی اور ظاہری شکل وصورت کے لحاظ سے بھی۔

بھی مؤخر الذکر تبادلات اس کی ہیئت کو معین کرتے ہیں۔ اپنی اصل کے اعتبار سے غزل قصیدے کی بیٹی ہے مگر جہاں قصیدہ طویل اور سنجیدہ "وجود" ہے وہاں غزل کا وجود ننھا منا یا یوں کہیئے حسین ہے اور اس کا قد ——— قدرِ رعنا ہے جس کو مناسب و موزوں قد کہنا چاہیئے۔ بہرحال بالفاظ سادہ تر، غزل کی ہیئت (وجود ظاہری) کا سب سے بڑا امتیازی نشان اس کی قافیہ بندی کی خاص نوعیت اور اشعار کی تعداد ہے۔ قافیہ بندی کے لحاظ سے قصیدے کی طرح غزل میں پہلے شعر (مطلع) کے دونوں مصرعے باہم مقفّیٰ ہوتے ہیں اور باقی اشعار میں دوسرا مصرع مطلع کے ہم قافیہ ہو کر چلتا ہے۔

غزل کی ہیئت کے سلسلہ میں مقطع کا ذکر بھی بے محل نہ ہوگا مگر صحیح یہ ہے کہ مقطع بطور خاص ہیئت میں کوئی امتیازی حیثیت نہیں رکھتا کیونکہ اگر مقطع سے مراد وہ آخری شعر ہے جس میں شاعر کا تخلص عموماً لایا جاتا ہے تو یہ تخلص کی شرط غزل کے لئے کوئی لازمی شرط نہیں ——— غزلیات کی کثیر تعداد ایسی بھی مل جاتی ہے جن کے آخری شعر میں شاعر کا تخلص موجود نہیں ——— اور پھر یہ بھی ہے کہ غزلیات کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جس میں شاعروں کے تخلص درمیان میں یا آغاز ہی میں آجاتے ہیں۔ اس لحاظ سے تخلص والا مقطع غزل کی ہیئت کے بنیادی خصائص میں شامل نہیں۔ تاہم (عمومیت کے لحاظ سے) غزل اس کے ذریعے بھی پہچانی جا سکتی ہے۔

میرا اندازہ ہے کہ یہاں پہنچ کر قارئین ایک خاص قسم کے تحیر میں مبتلا ہو جائیں گے اور یہ سوچنے لگیں گے کہ جب غزل کی ہیئت کا معاملہ اتنا سادہ اور سہل ہے تو اس پر مضمون لکھنے کی ضرورت ہی کیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ تحیر ایک حد تک جائز اور برمحل سہی، مگر میرا عذر یہ ہے کہ میں نے ابھی تک غزل کو ایک جامد صنف قرار نہیں دیا۔ غزل کم و بیش ایک ہزار سال سے شاعری کی قلمرو میں ایک ملکہ کی حیثیت سے فرمان روائی کر رہی ہے ——— اور شاید اردو فارسی اور ترکی شاعری

کے بڑے بڑے تاجداران سخن اس کے باجگذاروں میں شامل ہیں۔ عظیم شاعرانہ صلاحیتوں اور غیر معمولی تخلیقی قابلیتوں نے اس کی آرائش و زیبائش کا سامان پیدا کیا۔ ہزاروں طبائع وقاد اور اذہانِ روشن نے اس کے حرم خاص کے لئے کافوری شمعیں روشن کیں ـــــ اور اس کی شان تجمل کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ـــــ روز بروز اس کی کشش بڑھتی گئی، بڑھتی گئی ـــــ اس کا ہر قدم ارتقا کا ایک قدم تھا، ترقی کی ایک منزل تھی۔ پس جب اس کے یہ ہزار سال جمود و سکون کے ہزار سال نہ تھے بلکہ حرکت و نمو کے ہزار سال تھے تو لازماً ان ارتقائی صورتوں یا عہد بہ عہد کی تبدیلیوں کا سراغ لگانا ہی پڑے گا جن میں سے گزر کر غزل آج کے دور میں شامل ہوئی ہے۔

میں اس موقعہ پر معنی کی بحث کو نظر انداز کرتا ہوں اور اپنے استدلال کو ہیئت تک محدود کرتے ہوئے سوال کرتا ہوں کہ اگر سچ مچ غزل اپنی ہزار سالہ عمر میں جامد نہیں رہی اور ایک متحرک اور ترقی صنف ادب رہی ہے تو کیا اس حرکت اور تغیر کے کچھ آثار اس کی ہیئت میں بھی نظر آتے ہیں۔

یہ ایک اہم سوال ہے اور اس کا جواب دینا بے حد ضروری ہے۔ میرا اپنا خیال تو یہ ہے کہ ہماری سماجی زندگی کی اکثر دوسری تحریکوں کی طرح ہماری ادبی تحریکیں بھی بڑی حد تک قدامت پسند رہی ہیں مگر انہی روایت پسند ریلیوں کے اندر رہ کر تنوع اور جدتوں کی جستجو بھی اکثر جاری رہا ہے۔ غزل کا ظاہری ڈھانچہ اور خاص بڑے بڑے نشانات، اس زمانے سے لے کر جب رودکی اور اس کے معاصروں نے شاید پہلی مرتبہ غزل کو قصیدے کے حصار سے نکال کر ایک مستقل صنف کی حیثیت دی۔ آج تک جبکہ ہر ادبی صنف نئے تجربات کی آزمائش اور تلاش میں ہے، بہت کم ہی بدلے ہیں۔ وہی مطلع، وہی قوافی کی ترتیب، وہی اختصار ـــــ اور ایک لحاظ سے وہی مقطع اور وہی تخلص۔ غرض سب کچھ وہی جو روزِ اول سے غزل کو ملا!

جو ہزار سال پہلے تھا وہ آج بھی بدستور موجود ہے اور اس لحاظ سے غزل کی ہیئت روائت کے حصار ہی میں مقید رہی۔ اسی وجہ سے میں نے غزل کو ایک قدامت پسند صنف قرار دیا۔ بایں ہمہ میں یہ نہیں کہونگا کہ غزل کی ہیئت میں کبھی کوئی فرق نہیں آیا یا غزل قانون تغیر سے متاثر ہی نہیں ہوئی۔ یہ خیال نہ صرف خلاف واقعہ ہے بلکہ مشرقی ادبی ذوق پر بھی صریح حملہ ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مذکورہ بالا قدامت پسندی کے باوجود غزل کی ہیئت میں تبدیلیاں ہوتی رہیں اور غزل میں ظاہری نشانات کے اعتبار سے تغیر اور تبدیلی کے کئی پہلو نظر آتے ہیں۔ اور معنوی د داخلی تغیرات پر تو پوری ایک کتاب لکھی جاسکتی ہے۔

غزل کی ہیئت کی یہ تبدیلیاں کئی طرح کی ہیں: کبھی تو ہر دور اور ہر عہد کے مذاق کے مطابق غزل کے اشعار میں کمی بیشی ہوتی رہتی، مثلاً کبھی ایک زمانے کے لوگ نسبتاً طویل غزل کی طرف مائل ہوتے رہے مگر کسی دوسرے زمانے کے لوگ طویل کے مقابلے میں مختصر غزل کا رجحان رکھنے لگے۔ پھر ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ بعض خاص ادوار میں، غزل در غزل سہ غزلہ چہ غزلہ کا رواج عام ہوا اور بحور اور اوزان نے بھی غزل کی ہیئت کی تبدیلیوں میں خاص حصہ لیا ——— اس کے علاوہ ردیف بندی کے بعض خاص امتیازات کی صورت میں غزل کی ہیئت کے کچھ فرق ظاہر ہوتے رہے ——— پھر غزل کی تحریک میں وہ زمانے بھی آئے جب غزل میں پیوند کاری کا رواج عام ہوا۔ مثلاً غزلوں کے اندر قطعات اور قطعات و مثنوی کے اندر غزل کا رواج یا غزل ثانی بہ تبدیلیٔ قافیہ یا بہ تبدیلی بحر ——— یا بصورت تضمین (مثلث، مخمس، مسدس میں)، یا بصورت مستزاد یا غزل میں رباعی کا پیوند یا بصورت ملمعات (دو زبان اشعار)، یا بصورت ریختہ یا گیت یا بعض صنائع لفظی کے التزام کے ذریعہ یا غزل کو راگ سے پیوند دینے کی صورت میں، یا مرثیے میں سلام کے انداز میں پیش کرنے سے ———

غرض ان سب صورتوں میں غزل کی سکہ بند یا تخ بستہ ہیئت میں تبدیلی کے نشانات پیدا ہوتے رہے جن میں سے بعض خاص طور سے نمایاں معلوم ہوتے ہیں۔ یہ سب تبدیلیاں (ظاہر ہے کہ) داخلی و وقتی تقاضوں سے پیدا ہوئیں جن کا ہر دور اور ہر عہد میں بدلتے رہنا قانون تغیر کا اٹل نتیجہ تھا ——— البتہ یہ ضروری نہیں کہ ان میں سے ہر تغیر کو لازماً ترقی ہی کا مظہر سمجھا جائے ——— کیونکہ عین ممکن ہے کہ بعض تغیرات انحطاط ذوق سلیم کے ماتحت ظہور میں آئے ہوں۔

اس مختصر مضمون میں غزل کی ہیئت کے تجربات کی تاریخ قلم بند کرنا میرے لیے ممکن نہیں، البتہ غزل کے طویل سفر میں جو اہم نشانات راہ ملتے ہیں ان کی نشان دہی کرنا مفید ہوگا۔

پہلے عرض ہو چکا ہے کہ غزل قصیدے کی بیٹی ہے۔ وہ بڑی مدت تک عربی زبان میں تشبیب کی صورت میں قصیدے کا جز بنی رہی۔ غزل کی ایک اہم رسم تخلص بھی اسی زمانے کی یادگار ہے اور یہ بات تعجب سے سُنی جائے گی کہ تخلص دراصل شاعرانہ نام کا مترادف لفظ نہیں بلکہ "گریز" کا مترادف لفظ ہے۔ چنانچہ قدیم فارسی لغات مثلاً اسدی کی "لغت الفرس" وغیرہ میں تخلص بمعنی گریز ہی آتا ہے اور تخلص بھی اس کا ہم معنی لفظ ہے اور یہ شاعرانہ نام کے معنوں میں اس لیے استعمال ہونے لگا کہ شعرا عموماً تشبیب کے اختتام پر گریز کے شعر میں اپنا یا ممدوح یا دونوں کا نام لاتے تھے۔ اس سے تخلص میں تسمیہ کی رسم شامل ہوئی ——— اور جب غزل قصائد سے الگ ایک مستقل صنف بنی تو تخلص یا تسمیہ کی رسم بھی اپنے ساتھ لے آئی ——— یہ اور بات ہے کہ اب اس میں گریز یا تخلص کا مفہوم شامل نہیں۔

رودکی کی غزلیات پر نظر ڈالنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ رودکی کے زمانے تک غزل

اپنا الگ وقار قائم کر چکی تھی ________ اور ذوق عام کو اپنے مطابق ڈھال کر لطافت، نرمی و ناز کی اور سادگی کی خصوصیات سے طبائع کو مانوس بنا رہی تھی۔ غزل کی یہ صفت (سادگی اور نرمی و لطافت) قصیدے سے مختلف صفت ہے۔ قصیدے میں رعب و دبدبہ، شان و شوکت اور طنطنہ و طمطراق کی ضرورت ہوتی تھی۔ قصیدہ غزل کی یہ صفات داخلی بھی ہیں مگر صوتی بھی ہیں اس لئے ان داخلی صفات کا فارسی ہیئت پر خاص اثر پڑا۔ پھر جب عربی ادب کی بلاغت پسندی کی تحریک نے صنائع و بدائع کے استعمال کو فارسی میں بھی مقبول بنا دیا۔ تو فارسی میں بھی بلاغت کی کتابیں لکھی گئیں۔ فرخی (محمود غزنوی کے دربار کا مشہور قصیدہ گو) کی "ترجمان البلاغت" اور کچھ آگے چل کر رشید وطواط کی کتاب "حدائق السحر" بلاغت اور صنائع کے شوق کے بڑھ جانے کا ثبوت مہیا کرتی ہیں۔ اس بلاغت پسندی سے غزل کی ہیئت بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہی۔ اس ذوق و رجحان کی پختہ ترین صورت قطران تبریزی وغیرہ کے کلام میں ملتی ہے جس نے ظاہری آرائش کے لئے غزل میں صنائع لفظی سے خاص فائدہ اٹھایا اور اس سے غزل کی بعض خوبصورت شکلیں پیدا ہوئیں۔ عراقی شعراء کے یہاں غزلوں میں "مصنوع" عنصر "مطبوع" کے مقابلے میں زیادہ ہے ________ مثلاً قطران کی مندرجہ ذیل غزلیں جن کے دو دو اشعار نمونے کے طور پر لکھتا ہوں اسی ذوق خاص کا اظہار کرتی ہیں۔

یافت از یں دریا و گر بار ابر گوہر بار بار
باغ و بستاں یافت دیگر ز ابر گوہر بار بار
ہر کجا گلزار بود اندر جہان گلزار شد
مرغ شب گیراں سرایان بر سر گلزار زار

________

چوں بطرف جوی بنماید گل خود روی روی
جائے با معشوق می خوردن کنار جوی جوی
از نسیم سنبل و گل گشت چوں قیر باغ
ونیم زلف بتِ من گشت چوں مشکوئی کوئی

یہ صنعت تجنیس آخر تک چلتی ہے۔

شاہ فورنیشا پوری کی یہ غزل بھی اسی صف میں آجاتی ہے۔

روزگار آشفتہ تر یا زلفِ تو یا کارِ من
ذرہ کمتر یا دہانت یا دلِ غمخوار من
شب سیہ تر یا دلت یا حالِ من یا خالِ من
شہد خوشتر یا لبت یا لفظ گوہر بارِ من
نظم پر دیں خوب تر یا دُرّ یا دندان تو
قامت تو راست تر یا سرو یا گفتار من
چشم تو خوں ریز تر یا چرخ یا شمشیر شاہ
غمزۂ تو تیز تر یا تیغ یا بازار من

یہ ساری غزل اسی طرح قطعہ قطعہ چل رہی ہے۔

پھر جب صوفیوں نے غزل کو اپنی ذوقیات کا ذریعہ بنایا اور اس میں وجد و مستی کی کیفیات داخل ہوئیں تو اس سے بھی غزل کی ظاہری سطح متاثر ہوئی۔ اس کی صورت زیادہ تر یوں نمایاں ہوئی کہ ردیفیں قدرے لمبی ہو گئیں اور لب و لہجہ جوش انگیز ہوتا گیا۔ خود اشعار کے اندر بھی لفظوں اور جملوں کی تکرار نے غزل کی ظاہری سطح کا رنگ بدل دیا۔ مثلاً رومی کی غزل کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں۔

اے عاشقاں اے عاشقاں من عاشق دیرینہ ام
اے صادقاں اے صادقاں من عاشق دیرینہ ام
خواجہ بگو کہ من منم من نہ منم نہ من منم
جان من اوست در تنم من نہ منم نہ من منم

ان غزلوں میں جملوں کی تکرار اور الٹ پھیر سے آواز کے ذریعہ تخیل کو محظوظ کرنا اور سامعین میں ایک جوش پیدا کرنا مقصود ہے۔ یہی حال عراقی کی غزل کا ہے جس کی ظاہری سطح جوش انگیز اور وجد آمیز بحور سے متاثر ہے؛ چنانچہ عراقی کی غزل کو بادی النظر ہی میں مختلف قسم کی غزل کی حیثیت سے پہچانا جا سکتا ہے۔

سعدی، خواجو کرمانی اور حافظ شیرازی ——— یہ تینوں وہ غزل گو شعراء ہیں جن کو غزل کے عظیم ترین معماروں میں شمار کیا جاتا ہے۔ سعدی نے عربی شاعری کی غزلیہ روح کو فارسی میں منتقل کرنے کی کوشش کی ——— کبھی کبھی عرب کے ریگستانوں کو عبور کرتے ہوئے قافلوں کی حدی کے انداز ان کی غزل میں گونجتے ہیں اور کبھی خیموں کے ارد گرد زمین و آسمان کی حیرت افزا فضاؤں کی دھیمی دھیمی موسیقی ان کے تغزل میں منعکس ہوتی ہے۔ ان دونوں چیزوں نے ایک طرف انہیں شوق خیز مترنم اوزان کی طرف مائل کیا اور دوسری طرف دھیرے دھیرے چلنے والی بحروں کو اپنانے پر مجبور کیا۔ پہلی مثال،

سرو سیمینا بہ صحرا می روی
نیک بد عہدی کہ بے ما می روی
دیدۂ سعدی و دل ہمراہ تست
تا نہ پنداری کہ تنہا می روی

اور دوسری قسم کی مثال،

اے ساربان آہستہ راں کارام جانم می رود
واں دل کہ با خود داشتم با دلستانم می رود
من ماندہ ام مہجور ازو بیچارہ و رنجور ازو
گوئی کہ نیشے دور ازو در استخوانم می رود

خواجو کرمانی کو سعدی اور حافظ کے درمیان کا ایک انداز سمجھا سکتا ہے۔
حافظ نے غزل کی جو عمارت تعمیر کی اس کو اسلوب اور معنی کی باہم آمیختہ لطافتوں کا
تاج محل کہہ دینا مناسب نہ ہوگا —— حافظ کی شاعری میں حقائق و معانی
کے جو گل و گلزار کھلے ہیں ان کا حال تو معلوم ہی ہے۔ ان کے یہاں بیان کے بھی
"خیابان خیابان ارم" نظر آ رہے ہیں، ان کی رنگینیوں کے بیان کے لئے دفتر دں
اور سفینوں کی ضرورت ہے۔ اسلوب اور معانی کے ان چمن در چمن فردوسوں سے
ان کی غزل کی ظاہری سطح بھی لازماً متاثر ہوئی۔ کبھی ردیفوں کی موسیقی کی صورت میں
کبھی صنائع لفظی کے استعمال سے، کبھی قوافی کے تنوع سے، کبھی عربی شاعری کے
اسالیب کی آمیزش سے —— یہ سب وہ صورتیں ہیں جن کی مثالیں حافظ کے
کلام میں بہ تعداد کثیر پائی جاتی ہیں۔ صنعت لفظی کی مثال ملاحظہ ہو:

بے دوست زندگانی، ذوقے چناں ندارد
ذوقے چناں ندارد، بے دوست زندگانی

پھر وہ غزل بھی دیکھئے جس کی ردیف "تازہ بہ تازہ نو بہ نو" ہے اور عربی کے اشعار
اور عربی جملوں والے اشعار تو سبھی کو یاد ہوں گے۔
ہیئت کی ان اندرونی تبدیلیوں نے فغانی کی غزل میں ایک اور نئی صورت
پیدا کی —— اور یہ چیز سارے کاشانی دبستان میں نظر آتی ہے۔
کہ غزل گو شعرا نے ردیف سے غزل کی معنوی اور صوتی شیرازہ بندی کا سامان مہیا

کیا، یعنی یہ کہ ردیف اس حد تک طویل رکھی کہ غزل گو کے لئے لازمی سا ہو گیا کہ وہ ردیف کی خاطر غزل کے مضمون میں وحدت پیدا کرے۔ اس سے غزل کی ریزہ خیالی یا پریشاں خیالی میں خاصا اعتدال پیدا ہوا ——— یہ ردیفیں شوق انگیز ہوتی تھیں اور کسی مانوس اور دلکش چلے پر قائم ہوتیں؛ چنانچہ ان کی تکرار سے غزل میں موسیقی کی ایک خاص شان پیدا ہو جاتی تھی۔ ظاہری ردیف بندی سے معنوی شیرازہ بندی کی مثال اس طرح کی ردیفوں میں ملتی ہے۔

خوبی بالتفات و فا کم نمی شود
بنمائے رخ کہ از تو صفا کم نمی شود
صحبت بیاد و بوسہ پیغام تا بکے
ایں غائبانہ بازی ما کم نمی شود

کم نمی شود، کم نمی شود ——— یہی ردیف آخر تک چلتی ہے۔ یا مثلاً اس غزل میں:

چنداں کہ رفتہ ام بچمن گل نہ دیدہ ام
فیض بہار و منفعت نل نہ دیدہ ام

اس میں "نہ دیدہ ام" کی تکرار سے خاص صوتی اور معنوی تاثر پیدا ہوتا ہے جو ساری غزل میں معنوی شیرازہ بندی بھی کرتا جاتا ہے۔ یا یہ غزل:

مرا در دیدہ جائے آں پری رخسار بایستے
خرام او دے در چشم من صد بار بایستے
خلد بے روئے او از ہر مژگے در دیدہ ام خلے
اگر خار یست بارے زاں مژہ رخسار بایستے

"بایستے" کی تکرار لفظی بھی ہے مگر اس سے معنوی شیرازہ بندی بھی ہوتی ہے۔

یہ انداز تازہ گوؤں کے اس سلسلہ میں بھی نظر آتا ہے جس نے ہندوستان کے عہد اکبری و جہانگیری میں غزل سرائی کی۔ عرفی، فیضی، نظیری، شکیبی سبھی کے یہاں یہ ردیف بندی ایک خاص تازگی اور نیاپن کا احساس دلاتی ہے۔ مثلاً نظیری کہتا ہے:

باغبان دہر نخل عمر را آبے نہ داد
کاشتن دانست پروردن نمی داند کہ چیست

نمی داند کہ چیست، نمی داند کہ چیست ——— کی ردیف بار بار آتی ہے اور یہ کسی حد تک مضمون میں وحدت کا رنگ پیدا کرتی جاتی ہے۔ یہاں ہیئت اور داخلی مواد میں جو یگانگت نظر آتی ہے وہ خاص طور سے لائق توجہ ہے۔ یہ مغلوں کے زمانے کی فارسی غزل کا خاص انداز ہے۔

آخری عہد مغلیہ میں بیدل نے غزل کی ظاہری ہیئت میں پرخروش اور طویل بحور کے ذریعہ اہم تبدیلی کی۔ چونکہ غزل کے عام انداز مغلئی لطافتوں میں ڈھل کر نسوانیت اور نرمی و نعومت سے ممتاز ہو چکے تھے اس لئے جب بیدل کی پرخروش شخصیت نے غزل کی آواز میں قوت، توانائی اور مردانہ پن کے اوصاف پیدا کئے تو ان کی اس جدت کو نئے تجربے کی حیثیت سے قبول کیا گیا۔ چنانچہ ذیل کی بحور سے اندازہ ہو سکے گا:

ستم است گر ہوست کشد کہ بسیر سرو سمن در آ
تو ز غنچہ کم نہ دمیدہ در دل کشا بہ چمن در آ

تمام شو فہیم لیک غافل کہ دل بہ آہ کہ می خواہد
جگر بہ داغ کہ می نشیند نفس بہ آہ کہ می خواہد

بیدل کے زیر اثر غالب نے بھی اس صورت اور ردافی میں دلچسپی لی۔

غالب کی فارسی شاعری یوں تو رنگارنگ انعکاسات سے منور ہے مگر بحور اور صوت کے اعتبار سے غالب نے بیدل کی توانا صوتیت کو اکثر مد نظر رکھا جس پر بعض صورتوں میں ظہوری کا اثر بھی ہے ؛ مثلاً :

سوخت جگر تا کجا رنج چکیدن دہیم
رنگ شوائے خون گرم تا بہ پریدن دہیم
جلوہ غلط کردہ اند رخ بکشا تا ز مہر
ذرہ و پروانہ را مژدہ دیدن دہیم

اس غزل میں "دن دہیم" "دن دہیم" کی تکرار خاص تاثر پیدا کرتی ہے عام طور سے غالب کی فارسی شاعری کی فضا اکبری، جہانگیری کے دور کے شعرائے کبار کی طرحی اور صوتی صورتوں سے متاثر ہوئی ہے اور اقبال کی فارسی غزل بھی انھی انعکاسات سے متجلی ہے۔ بحور کا خروش اور ردیفوں کی ہنگامہ خیز تکرار اقبال کی دل پسند شے ہے ـــــــ اقبال نے غزل میں یہ تبدیلی بھی کی ہے کہ ان کے یہاں متعارف غزل اور قطعے کے درمیان فاصلے بہت کم ہو گئے ہیں۔ وہ بعض جگہ بغیر مطلع کے غزل لکھتے ہیں اور مقطع میں تخلص کا التزام تو انھوں نے خال خال ہی کیا ہے۔ ایرانی شاعرہ قرۃ العین طاہرہ کو وجد انگیز بحور سے خاص الفت تھی۔ ان کی جتنی غزلیں شہرت رکھتی ہیں ان میں اسی قسم کی بحور استعمال ہوئی ہیں۔ مثلاً ایک دو شعر ملاحظہ ہوں :

گر بتو افتدم نظر چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو
شرح دہم غم ترا نکتہ بہ نکتہ مو بہ مو
از پئے دیدنِ رخت ہم چو صبا فتادہ ام
خانہ بہ خانہ در بدر، کوچہ بکوچہ، کو بہ کو

می رود از فراق تو خوں دل از دو دیدہ ام
دجلہ بہ دجلہ ، یم بہ یم ، چشمہ بہ چشمہ ، جو بہ جو
ابرو و چشم و خال تو ، صید نمودہ مرغ دل
طبع بہ طبع ، دل بہ دل ، مہر بہ مہر ، خو بہ خو

ایک اور غزل کے شعر ملاحظہ ہوں ،

لمعات وجہک اشرقت زشعاع طلعتک اعتلا
آچہ رد الست بربکم قرنی بزن بلیٰ بلیٰ
من و عشق آں مہ خوبرو کہ چو شد صلائے بلا براد
بہ نشاط و قہقہہ شد فرو کہ انا الشہید بہ کربلا

قرۃ العین کی غزلوں کی ظاہری فضا بڑے غوغائی ہنگاموں سے معمور ہے۔

یہ تو تھی سرگذشت ( مختصر اور سرسری سی ) فارسی غزل میں ہیئت کے تغیرات کی ! اب مختصر سی سرگذشت اردو غزل کی ہیئت کی ملاحظہ ہو۔ یہ تو ظاہر ہے کہ اردو غزل بھی اکثر امور میں فارسی غزل کے تابع ہو کر چلتی رہی اور قدامت پسند ہی رہی مگر بعض ادوار میں انفرادی اور مقامی خصائص نے اس کی ہیئت کو متاثر ضرور کیا ــــــــ وجہی اور محمد قلی قطب شاہ کی غزل کی ظاہری سطح مقامی ہندی یا دکنی زبان سے اثر پذیر ہوئی ــــــــ یہی حال ان سب غزلیات کا ہے جو ولی تک مختلف شعرا کے قلم سے نکلیں۔ اردو غزل کا اصل معیاری سرمایہ ولی ، سراج اورنگ آبادی ، عارف الدین عاجز اور داؤد وغیرہ نے پیدا کیا۔ ان کی غزل کی ظاہری ہیئت پر دو واضح اثرات نظر آتے ہیں :

اول۔ ہندی گیت اور دوہے کی پرچھائیں ــــــــ

دوم۔ عہد مغلیہ کے تازہ گوؤں کے انداز، جن کے زیر اثر قدرے طویل ردیف کی شیرازہ بندی ایک واضح نقش قائم کرتی ہے۔
ہندی اثرات کے لئے ملاحظہ ہو سراج اورنگ آبادی کی مستزاد غزل جس کا مطلع یہ ہے:

ہر صبح فلک پر ملک عالم بالا ــــــ قد دیکھ سجن کا
تسبیح کریں سبحانہ اللہ تعالیٰ ــــــ سن کالے منکا

مقطع یہ ہے:

دیدار کی سمرن ہے مجھ آنکھوں کو سراج آج ــــــ پھر کیوں نہ پھرا دیں
پلکوں کی ہر انگلی ستی لے ہاتھ میں مالا ــــــ آنسو کے رتن کا

اور سراج کی یہ غزل بھی عروضی ہیئت کا ایک خاص نمونہ ہے: مطلع:

خبر تحیر عشق سن، نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا، جو رہی سو بے خبری رہی

اب ولی کی وہ غزل بھی دیکھئے جس کا مطلع یہ ہے:

مت غصے کے شعلے سوں جلتے کو جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں یو آگ بجھاتی جا

ساری غزل کے پڑھنے سے مطلوبہ اثر ظاہر ہوگا۔ اس ساری غزل پر ہندی کویتا کے سائے پڑے ہوئے ہیں۔ ولی کے یہاں ردیف کی تکرار کی صورتوں کے اندر کچھ اس طرح کے ہیں:

تجھ لب کی صفت لعل بدخشاں سوں کہوں گا
جادو ہیں ترے نین غزالاں سوں کہوں گا
تعریف ترے قد کی الف وار لے ساجن

جا سرو گلستاں کو خوش الحاں سوں کھونگا

ولی کو قافیہ اور ردیف کی موسیقی کا خاص ذوق تھا۔ انہوں نے اپنی
غزل کو اس ساز سے خاص طور سے خوش آواز بنایا ہے۔ انھوں نے معنوی
پیرازہ بندی بھی کی ہے۔ مگر وہ بھی آواز کے تابع ہے۔ ردیف بندی کی یہ
مثالیں ملاحظہ ہوں :

اب جدائی نہ کر خدا سوں ڈر
بے وفائی نہ کر خدا سوں ڈر

روح بخشی ہے کام تجھ لب کا
دمِ عیسیٰ ہے نام تجھ لب کا

ہوا ظاہر خط روئے نگار آہستہ آہستہ
کہ جوں گلشن میں آتی ہے بہار آہستہ آہستہ

اس سروِ خوش ادا کوں ہمارا سلام ہے
اس یار بے وفا کوں ہمارا سلام ہے

وغیرہ وغیرہ۔ ردیفوں کی تکرار اور شوق انگیز آوازوں کے لحاظ سے ولی
کے کلام میں خاص رنگ و آہنگ ہے۔

ولی نے لفظی صنعتوں کے استعمال سے بھی غزل کی ظاہری صورت
سجایا ہے۔ حافظ کی ایک غزل کی طرح اس نے بھی ردالعجز علی الصدر
سے کام لیا ہے۔ صنعت کا استعمال ایک غزل میں یوں کیا ہے۔

دیکھ کے تیرے نین بھول گیا ماؤ من
بھول گیا ماؤ من دیکھ کے تیرے نین

میر تقی میر کا دور، غزل اور نظم دونوں کے لئے تجربات کا دور تھا۔ جہاں تک غزل کا تعلق ہے، میر کی بیتاب فطرت غزل کے مروجہ سانچوں سے مطمئن نہ تھی۔ چنانچہ انھوں نے غزل کے مروجہ سانچوں کے اندر بہت سی جدتیں پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اول یہ کہ انھوں نے غزل کو معنوی اور صوری اوصاف دونوں کے لحاظ سے گیت اور آج کل کی نظم کے قریب لانے کے لئے غزل کے پرانے ذوق کو کچھ نئی اختراعات سے روشناس کیا۔ طویل بحور کے لئے میر کی اتنی بے قراری بلا سبب نہیں ہو سکتی۔ ان کی غزل کے اندر جوگیوں، سیلانیوں اور قلندروں کی سی جو نوا ہے اس کے لئے قالب بھی تو موزوں ہونا چاہیئے تھا۔ اس کے لئے طویل "سیلانی" سی بحر کی ضرورت تھی۔ ——— انھوں نے اس قسم کی بحریں اپنائیں جن میں کچھ ویسی کیفیت پائی جاتی ہے جیسی انھوں نے اپنے ہی ایک شعر میں "صفت آب رواں پھیلے پھرا کرتے تھے" کی تشبیہ سے ظاہر کی ہے ——— محض لمبی بحروں کا استعمال زادرده بھی کبھی کبھی) کوئی خاص بات نہیں مگر ان کی طرف خصوصی توجہ یقیناً ایک خاص رجحان ذوقی وطبعی کا پتہ دیتا ہے ——— میر کے یہاں یہ ایک مستقل رجحان ہے۔ اسی وجہ سے میں نے اس کو غزل کی ہیئت کے تجربات میں شمار کیا ہے۔

میر کا ایک خصوصی رجحان غزل میں قطعات کا استعمال ہے۔ میر کے تجربات یوں تو متعدد ہیں مگر سامعین یا قارئین کے نقطۂ نظر سے میر نے غزل میں

"منہ کا مزہ بدلنے" یا "سین بدلنے" کا خاص تجربہ کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میر کو غزل کی "پریشان گوئی" سے اطمینان نہ تھا۔ ان کا ذوق انھیں نظمیہ تسلسل اور تجربے کی وحدت پر بار بار مجبور کرتا دکھائی دیتا ہے ان کی غزلوں میں بھی "موڈ" کی اس وحدت کو تسلسل میں جذب کر دینے کی آرزو پائی جاتی ہے ——
ان کے بس کی بات ہوتی اور زمانے کا ذوق عام مانع نہ ہوتا تو وہ شاید غزل اور نظم کے فاصلوں کو اور بھی کم کر دیتے —— تاہم ان سے جتنا ہو سکا انھوں نے اس تسلسل کے سامان اپنی غزلوں میں دوسرے طریقوں سے پیدا کئے۔ ان میں سے ایک وسیلہ ہے غزل میں قطعہ بندی ——
جس کا ایک ردعمل یہ بھی ہے کہ انہوں نے مثنویوں میں خسرو اور بعض دوسرے شاعروں کی طرح غزل کے پیوند لگائے ہیں۔ میر کے یہ خاص رجحانات ہیں جن سے ان کی غزل کی ظاہری سطح دوسرے غزل گوؤں کی غزل کی ظاہری سطح سے مختلف ہو گئی ہے۔

میر نے خاص ردیف بندی کے ذریعہ بھی کچھ جدتیں پیدا کی ہوں گی مگر بالعموم ان کی نظر اس پر رہی کہ غزل کی ہیئت میں کوئی زیادہ گہری تبدیلی کی جائے —— ان کی ایک کوشش یہ بھی تھی کہ وہ اکثر موقعوں پر اپنی غزل کو طویل سا بنا دیتے ہیں اور پھر مروجہ اسالیب کے خوف سے خود ہی کہہ اٹھتے ہیں کہ واہ! میری "غزل ہو گئی قصیدہ سی"

اس کے علاوہ میر نے ردیف بندی سے خارجی نقوش درست کرنے کے جو اہتمام کئے ہیں اس کی مثالیں جا بجا ان کے کلام میں ملتی ہیں۔ مثلاً وہ غزل جس کی ردیف "کچھ تو کیا چاہیئے" یا وہ غزل جس کی ردیف ہے "کیا کیا کچھ —— " مگر اس انداز کی ردیف بندی ان کے لئے

کوئی زیادہ مرغوب چیز نہیں۔ وہ تو غزل کی ضخامت کے مسئلے کو زیادہ اہمیت دے رہے ہیں اور مضمون میں تسلسل پیدا کرنے کے انداز سوچتے رہے ہیں۔ محض ردیف بندی کو شاید کچھ زیادہ قابل اعتنا خیال نہیں کیا۔

اب اردو کے دوسرے شعرا کو لیجیے؛ ان میں بعض شاعروں نے تعداد اشعار کے بارے میں التزام کیا ہے۔ ان میں یقین (انعام اللہ خاں) بھی ہیں جن کی ہر غزل پانچ اشعار کی ہے۔ یہ بات سمجھ میں نہ آسکی کہ اس ظاہری التزام سے کیا معنوی غرض وابستہ تھی؟ مگر اس سے غزل کی ضخامت کے متعلق ایک نظریہ ضرور نکلتا ہے۔ ظاہر ہے کہ پانچ پانچ اشعار کی غزل ایک معتدل اور خوش گوار غزل کہی جا سکتی ہے کیوں کہ یہ وہ مناسب حد ہے اس اختصار کی جس پر اہل فن نے زور دیا ہے۔ مگر یقین کی غزلوں میں اس اختصار کے کسی معنوی ردعمل کا بطور خاص پتہ نہیں چلا۔ میر اثر کی غزلیات بھی مختصر ہوتی ہیں اور ان کی بحور بھی مختصر ہیں۔ مگر ان کے یہاں غزلوں کی خارجی ہیئت ایک داخلی کیفیت کے ہم قدم و ہم رکاب ہے جو نسبتاً غیر مربوط اور منتشر سی مناجات سے ابھرتی ہے اور قدرتی طور پر اس ذہنی مناجات کو مختصر ہونا چاہیئے۔

غزل کی ایک صورت وہ بھی ہے جو مستزاد کی شکل اختیار کرتی ہے، جیسا کہ سراج اورنگ آبادی کا مستزاد اوپر گذرا ہے۔ یہ اردو کے لیئے نئی شے نہیں۔ فارسی میں بلکہ عربی میں بھی موشحات کی بعض شکلیں اس سے ملتی ہیں۔ اردو میں بھی مستزاد بہت سے شاعروں نے لکھے ہیں۔ مگر جرأت کے مستزاد غزل کی اس توسیعی شکل کے بہتریں نمونے ہیں۔ ممکن ہے کہ غزل کے ضوابط کے پاس دار مستزاد کو غزل میں شامل کرنے کے لیئے آمادہ ہی نہ ہوں مگر میں اس کو غزل ہی کا ایک توسیعی تجربہ سمجھنے پر مجبور ہوا ہوں، کیوں کہ اس کے سارے انداز غزل ہی کے ہیں۔

ایک جز کے زیادہ ہو جانے سے اس کو غزل کی صنف سے نکال دینا شاید انتہا پسندانہ سا فعل ہو گا۔ یہ صحیح ہے کہ مستزاد میں اصل غزل پر تین چار لفظ بڑھ جانے سے ہیئت کا فرق ضرور پیدا ہو جاتا ہے۔ مگر اس کے غزلیہ احوال تقریباً وہیں موجود رہتے ہیں۔ تاہم فوائد کی کڑی پابندی کے تحت ممکن ہے غزل اور مستزاد دو مختلف اصناف ہی میں شمار ہوں، اگرچہ میں اس معاملہ میں متشککین میں سے ہوں۔

لکھنؤ کی غزل کے جہاں اور بہت سے امتیازی اوصاف ہیں، وہاں ہیئت کے سلسلہ میں اس میں ایک دو نمایاں باتیں نظر آتی ہیں۔ مثلاً ایک تو غزل کی طوالت کا رجحان دہلی کے مقابلے میں لکھنؤ میں کچھ زیادہ ہی معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ لکھنؤ میں دو غزلے سے آگے بڑھ کر سہ غزلے بلکہ چار غزلے تک رائج ہوئے۔ اگرچہ ان میں ایک دہلوی بزرگ جعفر علی حسرت ہی تھے جن کو ایک ہی بحر اور ایک ہی زمین میں کئی کئی غزلیں لکھنے کا امتیاز خاص حاصل ہوا، اور یہ پھیر اتنی عام ہوئی کہ ایک رجحان خاص بن گیا۔ یہ چیز لکھنؤ کے ادبی مذاق اور مسابقتوں کی بھی رہین منت تھی، کیونکہ اس سے قادر الکلامی کا ثبوت مہیا کرنا مقصود ہوتا تھا۔

ایک دوسری بات جو لکھنؤ کی غزل سے مخصوص سی ہو گئی، وہ تھی قوافی پر قدرت کا مظاہرہ اور طویل ردیفوں کی تکرار۔ تھی تو یہ بھی اسی مسابقت کے جذبے کی پیداوار لہذا عام تھی مگر اس کا زیادہ جوش شعرائے متاخرین دہلی کے ایک خاص طبقے میں نظر آتا ہے اور سب سے زیادہ یہ شاہ نصیر کے شاعرانہ خاندان کی روایت بنی جن میں ذوق و ظفر بھی شامل ہیں۔ مثلاً شاہ نصیر کے دیوان کو اٹھا کر دیکھا جائے تو بڑی کثرت سے طویل ردیفوں والی غزلیں ان کے دیوان میں ملیں گی، مثلاً وہ غزل دیکھئے جس کا مطلع یہ ہے۔

ہم پھڑک کر توڑتے سارے قفس کی تیلیاں

پر نہ تھیں اے ہم صفیرو اپنے بس کی تیلیاں

یہ سہ غزلہ ہے اور قافیہ اور ردیف مشکل ہونے کے باوجود خوب چلا ہے لکھنؤ میں سید انشا کے یہاں بھی قافیہ بندی کی ندرتیں نظر آتی ہیں مگر ان کو مشکل قوافی سے رغبت تھی۔ وہ ان میں اپنا کمال ظاہر کرتے تھے۔ شاہ نصیر مشکل قوافی کے ساتھ طویل ردیفوں کے شائق معلوم ہوتے ہیں۔ شاہ نصیر ہی کی غزل کی یہ ردیف ہے "قرینے ساون بھادوں، مہینے ساون بھادوں" وغیرہ ———— اور یہ بھی انھی کی ہے۔

چمن میں گل ہی نہیں کھل کے ٹکڑے ٹکڑے ہیں

دل فگار عنادل کے ٹکڑے ٹکڑے ہیں

اور یہ بھی جو خاصی طویل غزل ہے:

سدا ہے اس آہ چشم تر سے فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں

نکل کے دیکھو تم اپنے گھر سے فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں

یہ رسم شاہ نصیر کے خاندان میں اتنی عام ہوئی کہ ذوق نے بھی اس سے اپنی غزل کی دکان خوب سجائی اور طویل ردیفوں کی جھنکار سے اپنے معاصرین کے سامعہ کو محسور کرنے کی دل کھول کر کوشش کی۔ ذوق کی غزل کے اس مطلع سے ردیف بندی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

میں ہجر میں مرنے کے قریں ہو ہی چکا تھا

تم وقت پہ آپہنچے، نہیں ہو ہی چکا تھا

پھر وہ غزلیں جن میں "گر مارا تو کیا مارا"، "واں گر مارا تو کیا مارا"، اور خصوصاً وہ جو یوں شروع ہوتی ہے۔

لخت دل اور اشک تر، دونوں بہم دونوں جدا

ہیں رواں دو ہمسفر دونوں بہم دونوں جدا

ظفر کی غزلیات میں بھی یہ رنگ خوب کھلا ہے ـــــــــ بلکہ خود حکیم مومن خاں مومن بھی یہ نقش قبول کئے بغیر نہ رہے۔ چنانچہ ان کی "تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو" والی غزل اسی رنگ کی آئینہ داری کر رہی ہے۔

طویل ردیف بندی دراصل ایک حربہ ہے تسخیر معاملہ کے لئے ـــــــ یا زیادہ سے زیادہ اس کو ذہانت کا کرشمہ کہا جا سکتا ہے۔ غالب نے اس حربہ یا شعبدے سے زیادہ فائدہ نہیں اُٹھایا۔ غالب تسخیر سامعہ سے زیادہ تسخیر قلوب پر نظر رکھتے ہیں ـــــــــ اور جہاں انھوں نے ردیف بندی کی ٹکنیک استعمال بھی کی ہے وہاں بھی ردیف کی تکرار سے معنوی شیرازہ بندی کے ساتھ ساتھ جذبے کی صمیمیت اور صداقت ہی آشکار ہوتی ہے۔ غالب نے میر کی طرح کہیں کہیں قطعہ بندی سے بھی کام لیا ہے اور غزل میں قصیدے کا رنگ اور قصیدے میں غزل کی صورتیں پیدا کرنے کا کچھ رجحان ان کے یہاں بھی ہے، مگر وہ میر کے برعکس غزل کو نظم بنا دینے کے کچھ والی معلوم نہیں ہوتے ـــــــ، وہ غزل کے اسی تقدس کے محافظ ہیں جس کے دامن میں غزل کے ایماو اجمال نے پرورش پائی تھی۔

مرثیوں میں سلام کے پیوند بھی غزل کی ظاہری توسیع کی کوششوں کا ایک مظاہرہ ہے اور شہیدی کی نعتیہ غزلیں جن کی فکر خیر بحریں، جن سے عقیدتوں کے ادب واحترام کے سبک اور باوقار انداز نمایاں ہیں، اپنی جگہ ہیئت کے بعض خاص تغیرات کی ضرورت کا پتا دیتے ہیں۔ مگر یہ سب کوششیں محدود سی تھیں۔

دورِ جدید میں مولانا حالی غزل کے مصلح اعظم سمجھے جاتے ہیں۔ مگر انھوں نے تجدید و اصلاح کی جو کوششیں کیں وہ معنوی ہی تھیں۔ انھوں نے غزل کی

ہئیت کے تقدس کو نہیں چھیڑا۔ اکبر الہ آبادی کے یہاں ردیف اور قافیے کے سلسلہ میں ذہانت کے اچھے مظاہرے ہوئے ہیں۔ قافیہ ان کا میدان خاص تھا، خصوصاً ظریفانہ مضامین میں۔ شاد عظیم آبادی کبھی میر کی طرح کبھی شاہ نصیر کی طرح غزل کی شکل کو بدلنے کے لئے بیتاب سے معلوم ہوتے ہیں مگر غزل کی سخت جان قدامت نے انھیں گستاخ دستی کا موقعہ نہیں دیا۔ اب جدید ترین دور آتا ہے جس کے سامنے اقبال کی آزاد کوششیں بھی ہیں، جس سے غزل اور قطعے کے فاصلے کم ہو گئے اور مغربی روایات کے باغیانہ عناصر کی نہ غیبات بھی جن سے غزل کی اسم ضمیر اور مرجع میں کافی تبدیلی آ گئی۔ یہ دور اس سے زیادہ کچھ نہ کر سکا کہ غزل کے لب و لہجہ کو جدید مذاق زندگی سے ہم آہنگ کر دے۔ مثلاً نئی بحروں کی ایجاد عربی شاعری کے رجز و حدی میں "اردو بیت" کے مطابق تصرف یا ہندی شاعری کے رس، جس آدر کس کو اردو میں منتقل کر دینے کی کوشش، مگر اصلاح و انقلاب کے چند جھٹکوں کے بعد غزل کی ہئیت پھر قدیم مذاق کی تشفی میں مصروف معلوم ہوتی ہے۔ حق اور بعض دوسرے شاعروں نے ردیف سے دلچسپی لی ہے مگر اس دور کو غزل کے وہ سانچے کچھ زیادہ دل پسند ہیں جن میں میر کی طرح نظم گوئی کے تقاضے بھی پورے ہو سکیں سیماب اکبرآبادی، حفیظ، اختر شیرانی، احسان دانش، قاسمی، مجروح، مجاز اور جوش کے یہاں ہئیت کو بدلنے کی کچھ آرزو ملتی ہے، وہ غزل کی موجودہ مصرع بندی اور تعداد اشعار سے مطمئن نہیں معلوم ہوتے۔ ابن انشا، شاد عارفی، خلیل الرحمن اعظمی، قیوم نظر اور ناصر کاظمی کے یہاں روح میر کے انعکاسات نظر آتے ہیں۔ قتیل شفائی غزل کو گیت کے قالب میں ڈھالنے کے یا یوں کہیئے گیت کو غزل کے سانچے میں جذب کرنے کے متمنی معلوم ہوتے ہیں ــــــــ مگر غزل کی تقدیر کا یہ خاصہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کی ایمائی فطرت کو کمال ظہور عطا کرنے

کے لئے ہر دور میں اس کو کوئی نہ کوئی شاعر ایسا مل جاتا رہا ہے جو صورت اور مصرع بندی کی ظاہری جلوہ گری سے طبائع کو ہٹا کر قلوب کو اس کے معنوی حسن کی طرف راغب کر دے۔ جدید ترین زمانے میں یہ کام فیض نے کیا جس نے غزل کی ہیئت کو تسخیر شہرت کا ذریعہ نہیں بنایا بلکہ اس کی گمبھیر رمزیت کو غزل کے سادہ سانچوں میں اس طرح جذب کر دیا ہے گویا غزل پھر اپنے اصلی روپ میں جلوہ گر ہوئی ہے۔

ظاہرا غزل کی ہیئت کا یہ سارا تبصرہ ہیئت کی تبدیلیوں کے اعتبار سے عجیب سا معلوم ہوتا ہے کیونکہ غزل کی ہیئت تو کبھی بدلی ہی نہیں (جیسا کہ میں نے شروع میں عرض کیا ہے) ——— پھر ہیئت کی تبدیلیوں کی بحث بادی النظر میں اوپری سی معلوم ہوتی ہے ——— در اصل (جیسا کہ عرض ہوا) غزل بڑی قدامت پسند صنف ہے۔ اس کے خارجی حدود کبھی معرض تغیر میں نہیں آئے۔ البتہ اس کی ظاہری سطح میں رد و بدل کی صورتیں اکثر پیدا ہوتی رہیں ——— اور یہی وہ تغیرات ہیں جن سے مختلف ادوار کے اختلاف مذاق کا پتہ چلتا ہے۔ انہی ظاہری تغیرات کے پردے سے وہ داخلی تغیرات بھی جھانک رہے ہیں جن میں لب و لہجہ کا فرق، سوچ اور احساس کا فرق، نظریات و تصورات کا فرق، غرض سب داخلی عناصر نظر آتے ہیں ——— وہ ظاہری ہیئت کی اندرونی تہیں ہیں۔ غزل میں داخلی ہیئت کی بحث بھی اٹھائی جا سکتی ہے۔ اس میں تجربے کی "اٹھان" اور غزل میں جذباتی دباؤ کی صورتیں، اور مرکزی اشعار کے تتبع میں قوافی کی مدد سے دوسرے اشعار کی ترتیب ——— پھر شدت جذبہ سے لبریز اشعار کی چبھن کو کم کرنے کے لئے لطیف اشعار ——— مگر یہ سب سوال "تکنیک" کے ضمن میں زیر بحث لائے جائیں تو اچھا ہے ورنہ

خارجی ہیئت کا بحث بہت حد تک الجھ جائے گا۔ میں نے اس مضمون میں تکنیک اور ہیئت کی حدبندی کو قائم رکھنے کی کوشش کی ہے۔ میرے خیال میں خارجی ہیئت تو وہی ہے جس کا میں نے گزشتہ صفحات میں ذکر کیا ہے ——————
اس لحاظ سے صحیح یہ ہے کہ غزل کی ہیئت بدلتی بھی رہی اور نہیں بھی بدلی ——— مگر یوں زمانے کا مذاق ضرور بدلتا رہا ——— غزل کا چوکھٹا وہی رہا مگر اس میں تصویروں کے ظاہری رنگ مختلف ادوار میں مختلف ہوتے رہے۔ غرض غزل کی ہیئت کا سوال غزل کی نوعی شکل کے اندر اس کے خارجی اور ظاہری رنگوں کا سوال ہے۔ ایسی تبدیلیاں ہر زمانے میں ہوتی رہیں۔

# اُردو مثنویات میں قصّہ پن

اُردو مثنویات میں قصہ پن کی تلاش بعض لوگوں کے نزدیک ایک فعل عبث ہے اور رائے یہ ہے کہ مثنویوں کی کہانیاں کہانیوں سے زیادہ شاعری ہونے کی وجہ سے تسکین کا ایک وسیلہ ہیں اور ان میں بہت کم باتیں ایسی ہیں جو قصوں یا رومانی قصوں میں ہوا کرتی ہیں ——— گویا میر اثر کے خیال کی صدائے بازگشت ہے جو سخت گیر تنقید کے اندر کبھی کبھی گونج کر اس سارے سرمایہ ادبی کو لایعنی اور بیکار ثابت کر جاتی ہے۔ میر اثر نے اپنی مثنوی کے متعلق کہا تھا:

کچھ نہ قصہ نہ کچھ حکایت ہے
کچھ نہ شکوہ نہ کچھ شکایت ہے

مگر یہاں سبھی مثنویاں اس لپیٹ میں آجاتی ہیں، لہٰذا بحث لازمی ہے۔

یوں ہر مثنوی کے لئے ضروری نہیں کہ اس میں کوئی قصہ ہو مگر ہر قصہ کے لئے تو بہر حال ضروری ہے کہ اسے قصہ کی کسی صنف کے تقاضے پورے ہوتے ہوں۔ اس لحاظ سے سخت گیر تنقید کا، اصولی لحاظ سے تھوڑا سا ہمنوا ہونا پڑتا ہے۔ اس معاملہ میں کہ مثنوی اگر قصہ ہے تو اس میں قصہ پن کی کچھ باتیں ضرور ہونی چاہئیں۔

اردو مثنوی کا سرمایہ فارسی جتنا تو نہیں، پھر بھی خاصا ہے ——— دکن میں "قطب مشتری" سے لے کر "بوستان خیال" سراج تک اور دوسری طرف

"مثنوی در موعظۂ معشوق" سے لے کر "حزن اختر" اور "فریاد داغ" تک مثنویات کا ذخیرہ سامنے رکھا جائے تو اردو مثنوی بے مایہ معلوم نہیں ہوتی ـــــــ اور اگر قصہ دار مثنویوں کو الگ کر لیا جائے تو بھی معقول حد تک قصوں کا طویل سلسلہ قائم ہو جاتا ہے ـــــــ اس لئے اگر ہم ان میں قصہ پن کے ارتقا کی کسی با اصول اور مربوط لہر کا سراغ لگانے کی کوشش کریں تو شاید یہ نری جسارت نہیں ہوگی۔ اس سلسلہ میں اولین بات تو یہ ہے کہ اردو مثنوی میں قصہ گوئی کا فن بالکل متوقع انداز میں خیالی، فرضی اور مافوق الفطرت داستانوں سے ہوتا ہوا کم و بیش با اصول رومان نویسی کی منزلوں سے گذر کر بے قاعدہ حقیقت نگاری کی طرف ترقی پذیر ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ اگرچہ یہ ضرور مد نظر ہے دکن میں، مثنویانہ قصہ گوئی کا انداز آغاز کار ہی سے شمالی ہندوستان سے مختلف معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ ماسوا ان مثنویوں کے جو دوسری زبانوں سے ترجمہ ہوئی ہیں یا بالکل "غیر قصہ" انداز کی چیزیں ہیں، بہت سی مثنویاں ایسی بھی ہیں جو حقیقت اور واقعیت کی طرف جھکی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ وجہی کی قطب مشتری، قطب شاہ اور بھاگ متی کی سچی داستان عشق سمجھی جاتی ہے۔ اور تلاش سے اور بھی اس قسم کی کئی نکل آئیں گی۔ ان مثنویوں میں حقیقت نگاری ہو یا نہ ہو، ان میں بنیادی واقعیت ضرور موجود ہے۔ واقعیت کی اس تحریک کو صوفیوں کی مثنویوں سے اور بھی تقویت پہنچی! چنانچہ خواجہ محمود بحری کی "من لگن" اور سراج کی "بوستان خیال" دونوں میں واقعیت نہ سہی واقعیت کی نمائش ضرور پائی جاتی ہے ـــــــ ان مثنویوں کی خاص بات یہ ہے کہ ان میں فوق الفطرت عنصر بالکل موجود نہیں اور نہ ان میں بعد کے رومانوں کی سی مبالغہ آمیز غیر معمولیت پائی جاتی ہے ـــــــ بوستان خیال کا قصہ

عام انسانی رنگ کا قصہ ہے، مگر مجازیں عشق کی صورت خلاف فطرت ہونے پر بھی انسانی تجربے کے دائرے کے اندر رہے ــــــــــ لالہ ایک لڑکا ہے جو معشوق ہے (یہ بات ہے تو بری مگر یہ ایسی برائی ہے جو نایاب نہیں۔ دنیا کے ہر ملک میں اس طرز دل داری کی مثالیں مل ہی جاتی ہیں) ایک اور انوکھی بات یہ ہے کہ عام رسم قصہ گوئی کے برعکس اس مثنوی کا قصہ ایک طرح کی ناکامی پر ختم ہوا ہے۔ ناکامی کے اس انداز کو آپ حقیقت کی کہانیوں یا ڈرامے کے المیہ انجام کی طرح کا نہ بھی سمجھیں تو بھی زندگی میں بعض افعال یا سلسلۂ واقعات کی تلخ انجامی دنیا ے امکانات کا ایک ایسا واقعہ ہے جس سے ہمارا مذاق داستان گوئی گو کہ عموماً غافل رہا مگر ایک حقیقت بین صوفی کی نظر اس پر پڑ گئی۔

دکن کی ان مثنویوں کے طریقے کچھ دیر تک شمال میں بھی رائج نظر آتے ہیں ــــــــــ اس کی ابتدا تو شاید فارسی مثنویوں سے ہوتی ہے۔ علی قلی والہ داغستانی (جو تذکرہ "ریاض الشعراء" کے مصنف بھی ہیں) ایک رنگین مزاج شاعر تھے۔ انھوں نے اپنی داستان محبت ایک مثنوی میں لکھی ہے ــــــــــ شاید اسی کے زیر اثر یا شاید جنوبی ہندوستان کی اردو مثنویوں کے زیر اثر شمال میں بھی سچے اور شخصی تجربہ عشق کی روداد نگاری کی ایک لہر اٹھی اور دیر تک جاری رہی ــــــــــ اس میں فضائل علی بے قید کی مثنوی، میر اثر کی "خواب و خیال"، اور میر تقی میر کی، جوش عشق، شامل ہیں۔ ان مثنویوں میں بنیادی مضمون واقعیت میں مرکوز ہے اور شخصی بھی ہے۔ اگرچہ یہ واضح رہے کہ ان مثنویوں میں سے ہر ایک کا رنگ اور انداز قصہ گوئی مختلف ہے۔

فضائل علی بے قید کی مثنوی اب نایاب ہے، اس لئے اس کے متعلق کوئی رائے قائم نہیں کی جا سکتی۔ میر اثر کی مثنوی ایک خیالیہ ہے۔ اس میں سرگذشت ہے مگر پلاٹ کے تار و پود خاصے کمزور ہیں ــــــــــ واقعات کا عروج ہے بھی اور

نہیں بھی۔ کشمکش جو کہانی کی روح ہے، اس مثنوی میں ہے اور نہیں بھی ـــــ کہانی میں ایک ہی کمزور حقیقی معنوں میں کردار ہے اور وہ خود عاشق کا کردار ہے، جو معشوق کے کردار کو جس طرح چاہتا ہے موڑتا جاتا ہے ـــــ یہ کم و بیش ایک کرداری کہانی ہے جس کے واقعات ایک خیال کے پیچ و خم کی طرح ابھرتے اور بیٹھتے جاتے ہیں۔ کہانی کے لحاظ سے یہ محض غبار اور دھواں ہے مگر اس کی اہم شے اس کی نفسیاتی سچائی اور کہانی میں واقعیت اور حقیقت کے عناصر ہیں ـــــ کیا اس زمانے میں تصوف کا لباس پہنے بغیر یا ایما کے نقاب کے بغیر کوئی عاشق یا معشوق جلوت کدے کی سیر کر سکتا تھا؟ بس مجھے تو یہی سوال ستا رہا ہے، مجھے تو اسی چیز نے حیرت میں ڈال رکھا ہے۔ اگرچہ مثنوی نے بعض ایسے سوالات کا جواب خود بھی دیا ہے اور وہی صوفیانہ استعاریت کی عینک لگا کر اپنی آنکھیں چھپانے کی کوشش کی ہے، مگر بقول غالب:

منہ نہ کھلنے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منہ پر کھلا

میر تقی کچھ اور ہی طرح کے بزرگ تھے ـــــ اُنہیں کہانی کہنے کا بڑا شوق تھا۔ وہ اکثر ریختوں میں بھی کہانی کہا کئے:

اُٹھ گئے پر میرے تکیئے کے کہیں گے یاں میر
درد دل بیٹھے کہانی سی کہا کرتے تھے

بہرحال میر کو کہانی کہنے کا شوق تھا اور کہانی اگر اپنی ہو تو ان کا جی اس میں اور بھی زیادہ لگتا تھا ـــــ، اپنی کہانی؟ اس میں واقعی مزا بھی بہت ہوتا ہے۔ اسی لت نے ان سے "ذکر میر" لکھوائی اور اسی شوق نے "جوش عشق" اور "خواب و خیال" منظوم کرائی ـــــ یہ دونوں مثنویاں ان کی عشقیہ

آپ بیتیاں ہیں مگر سچی بات یہ ہے کہ میر جب صیغہ واحد متکلم میں لکھنے لگتے ہیں تو وہ واقعات سے کہانی نہیں بنا سکتے ——— وہ اپنے الم کی گہرائی کو جو واقعے سے زیادہ ان کے احساس کی شدت کا نتیجہ ہے، واقعات کے حدود میں مقید نہیں کر سکتے۔ ان کا المیہ احساس بیکراں ہے۔ اس کے لئے کچھ ایسی ٹریجڈی مطلوب تھی جس کا تصور ان کی مثنوی، شعلۂ عشق، اور دریائے عشق، میں ملتا ہے۔ 'جوشِ عشق' میں حقیقت تو ہے مگر افسانہ نہیں۔ اگرچہ یہ حقیقت بھی افسانے سے زیادہ دل دوز ہے، مگر جو بات افسانے میں ہوتی ہے اس کا رنگ حقیقت میں تلاش کرنے کے لئے کچھ اور ہی آنکھ کی ضرورت ہوتی ہے ——— ہاں یہ ہے کہ میر کے اس حقیقی قصہ سے بہت سے افسانے ابھر سکتے ہیں جن کو حقیقت کی ارفع شان کا خطاب دیا جا سکتا ہے۔ بقول شان الحق حقی:

حقیقت ہے اگر پیغام تیرا
تو افسانے کہاں سے آئے ہونگے

بہر حال میر کی یہ کہانی (جوشِ عشق) کہانی کم اور واقعہ نگاری زیادہ ہے ——— پھر بھی یہ اس واقعیت نگاری کی تحریک سے کوئی الگ شے نہیں جس کا ذکر میں نے گزشتہ سطور میں کیا ہے۔

ایک اور لحاظ سے دیکھا جائے تو میر نے واقعیت اور حقیقت نگاری سے زیادہ رومانوں کی غیر معمولیت کو تقویت دی ہے ——— ان کی یہ دو مثنویاں (شعلہ عشق اور دریائے عشق) بڑے گہرے المیہ احساس سے بریز ہیں۔ ان کے کردار شاہزادے اور شاہزادیاں تو نہیں، عام سے لوگ ہیں مگر ان کے اوصاف غیر معمولی دکھائے گئے ہیں ——— یہاں تک کہ مثنوی "شعلہ عشق" میں ایک

محیر العقول قسم کا شعلہ دریا سے اٹھتا دکھایا ہے جس کے اندر ایک آواز کی گونج سنوائی ہے ——— میر طبعاً طلسمات پسند آدمی نہیں تھے مگر یہ طلسم اپنے کرداروں کی غیر معمولی جذباتیت کی خاطر قائم کیا ہے ——— ورنہ یوں ان کو رومانوں اور داستانوں کے شاہوں اور امیروں سے کوئی دلچسپی نہیں۔ ان کے تصور محبت میں نو آفتاب کی روشنی کی مانند کاخ امیر اور کلبۂ دہقاں دونوں پر یکساں نمودار ہوتی ہے

اب یہ تو نہیں کہ میر تقی میر کی کہانیوں کو داستانوں اور رومانوں کے زمرے میں رکھا ہی نہیں جا سکتا مگر زیادہ صحیح یہ ہے کہ ان کی یہ کہانیاں واقعیت کے دائرے میں نہ سہی، حقیقت کے حلقے میں یقیناً شامل ہیں۔ ان کے تلخ انجام قصے کے انفرادی واقعات زندگی کی سچائیوں کے بالکل مطابق اور ان کے کرداروں کے شدید اور عمیق جذبات قلب انسانی کے ممکنات کی تسلیم شدہ صلاحیتوں کے اندر ہیں۔ اردو کی عشقیہ مثنوی کی یہ حقیقت نگارانہ روش فی الحال میر تقی میر پر ختم ہو جاتی ہے، کیونکہ مصحفی کی 'بحر المحبت'، 'دریائے عشق' ہی کا چربہ ہے۔ اب زمانہ بھی لکھنؤ کا ہے اور مذاق عام کو کسی اور ہی شے کی تلاش ہے۔ یہاں کے شاعروں اور ان کے مداحوں کو 'شعلۂ عشق'، اور 'دریائے عشق' لکھنے اور سننے کی تاب کہاں؟ اسی لئے بحر المحبت کو لوگوں نے در خود اعتنا ہی خیال نہیں کیا ———

لکھنؤ کا ذوق بزم آرائی کا ہے، جینے اور خوش و شاد کام جینے کی امنگ ہے اور یہ تو میر حسن تھے جو دلی کی ذرا ذرا چاشنی لے کر آئے تھے کہ انھوں نے اپنی مثنوی کے آخر میں اس دعا کی بھی ضرورت سمجھی:

انھوں کے جہاں میں پھرے جیسے دن
ہمارے تمھارے پھریں ویسے دن
ملیں سب کے بچھڑے الٰہی تمام
بحق محمد علیہ السلام!

ورنہ لکھنؤ میں تو عشق کے معاملے میں اتنی خلش بھی کسی کو گوارا نہ تھی ——— یہ لکھنؤ تھا۔ اس میں عورت اور عشق کی گرانی و نایابی کا سوال ہی شاید کبھی پیدا نہ ہوا ہوگا۔ وہاں تو انشا کو اپنے افاعیل تفاعیل کے لئے بھی پری خانم کی فراوانی میسر تھی۔ ایسے میں خلش کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ جس سے کوئی شعلۂ عشق ظہور میں آتا۔

اس فضا میں داستان نگاری کا ظہور ہوا ——— اس صنف کا شاہکار مثنوی 'سحر البیان' ہے مگر 'سحر البیان' میں عجب طرح کی داستان ہے اس کی ترکیبی اور امتزاجی حیثیت نے آج تک صحیح معنوں میں اس کے لئے کسی موزوں صنفی تقسیم کی گنجائش پیدا نہیں ہونے دی۔ یہ اصولاً ایک داستان ہے اس کا انجام رومانوں کی طرح کامیابی و بامرادی ہے اور اس لحاظ سے اس کو ایک کامیاب رومانی کہانی کہا جا سکتا ہے، مگر اس کے باوجود اس کو خالص رومانی بھی نہیں کہا جا سکتا۔ اس کے رومانی اور داستانی رشتوں کے اندر حقیقتوں کا رنگ اس طرح ملا ہوا ہے کہ ایک ذرا سی توسیع خیال کے ساتھ اس کو حقیقت کی ایک صنف قرار دیا جا سکتا ہے۔

ہمارے تنقیدی ادب میں رومانیت اور حقیقت نگاری کا گزشتہ پندرہ بیس برس میں بڑا چرچا رہا ہے اور رومان اور حقیقت کی دنیا کے باہمی فاصلوں کو بڑھا چڑھا کر دکھایا گیا ہے۔ چنانچہ رومانی مختصر افسانہ، حقیقت پسندانہ مختصر کہانی و رومانی ناول، حقیقت نگارانہ ناول وغیرہ وغیرہ کے عنوان اکثر دیکھنے سننے میں آتے رہے ہیں۔ مگر غور کیا جائے تو رومان اور حقیقت کی یہ تفریق فن اور ادب میں پہنچ کر کچھ زیادہ نہیں رہ جاتی ——— ایک اعلیٰ رومانی کہانی کو حد درجہ خیالی اور فرضی ہونے کے باوجود حد درجہ حقیقی بھی ہونا چاہیئے ———

اور یہ فیصلہ تو سبھی کو معلوم ہوگا: 'Romance is perhaps the highest form of realism'' اسی طرح حقیقت نگاری نہ فن جب تک رومانی انداز کا کچھ نہ کچھ رنگ اپنے مظاہرہ میں پیدا نہ کرلے اس وقت تک وہ فن کا جمال اور اثر پیدا نہیں کرسکتا۔ اگر حقیقت نگاری زندگی کی صرف نقل مطابق اصل ہے تو اس کا مزا کیا؟

مقصود گفتگو یہ ہے کہ رومان و داستان ایک طرف، اور حقیقت کی کہانی دوسری طرف ——— ان کے درمیان کوئی سخت دیوار فاصل کھڑی کرکے صاف صاف یہ کہہ سکنا کہ یہ تو بالکل رومانی کہانیاں ہیں ——— اور یہ صاف نکھری ہوئی حقیقت کے افسانے ہیں، یہ ذرا مشکل ہی سی بات ہے۔

"سحرالبیان" بھی اسی طرح کی ایک کہانی ہے جس کی ایک حد داستان سے جاملی ہے اور دوسری حد حقیقت سے متصل ہے۔ اس میں ذرا سا مافوق الفطرت عنصر بھی ہے۔ کہیں کہیں غیر متوقع اور خلاف تجربۂ انسانی واقعاتی جھٹکے بھی ہیں مگر کہانی کی فضا بیشتر معقول، ممکن الوقوع اور حقیقی ہے ——— بعض اہل بصیرت نے یہ بھی باور کرایا ہے کہ اس میں لکھنؤ کی معاشرت جھلک رہی ہے۔ اور یہ ایک حد تک غلط بھی نہیں، مگر صحیح بات وہ ہوگی جو شاید آل احمد سرور نے کہی تھی ——— کہ "اس میں زندگی لکھنؤ کی ہے مگر قلم اور دل و دماغ دلی والے کا ہے" ——— اور ان دو باتوں میں جو فرق ہے وہ اہل بصیرت پر واضح ہے۔

ان وجوہ سے میں، سحرالبیان، کو بھی حقیقت نگاری کی ایک بدلی ہوئی صورت قرار دیتا ہوں مگر یہ یاد رہے کہ یہاں حقیقت نگاری سے وہ واشگاف

اور گہری قسم کی حقیقت نگاری مُراد نہیں جو زندگی کو "الف اللہ" ننگے لباس میں پیش کرتی ہے بہ وہ حقیقت نگاری ہے جو بہر حال تصویر کشی میں سچائی اور حقیقت سے منحرف نہیں ہوتی ——— کہانی میں پلاٹ ہوا کرتا ہے اور ہر پلاٹ ایک داخلی یا خارجی کشمکش کا متقاضی ہوتا ہے۔ انسانی زندگی کی کوئی کشمکش، انسان اور تقدیر، انسان اور انسان انسان اور سماج، انسان اور قدرت کی پوشیدہ طاقتیں، انسان کے اپنے اندر کے مختلف قویٰ کی باہمی لڑائی ——— ان آویزشوں میں سے کوئی نہ کوئی آویزش ناول، مختصر کہانی اور ڈرامہ کے اندر موجود ہوا کرتی ہے ——— اس لحاظ سے سحر البیان، ایک اچھا منظوم ناول بھی ہے۔ اس کی کشمکش چند در چند اور اس کی آویزشیں خاصی مہم آزما ہیں ——— یوں اس کی کہانی کا لطف کہانی سے بھی پیدا ہوا ہے اور اس شاعرانہ حسنِ بیان سے بھی جس کا جواب اردو نظم میں کہیں موجود نہیں ——— اور پھر اس مصوری اور وصف نگاری سے بھی جس کو اردو نظم کے نقطۂ نظر سے بے مثال ہی سمجھنا چاہیے۔ اس ساری چیز کی تہہ میں زندگی کی سچی اور حقیقی تصویر بھی نظر آتی ہے جس میں شاعر کے قلم نے خوبصورت رنگ بھر دیے ہیں۔

جس طرح ہندوستان میں مغلوں کا فنِ تعمیر تاج محل کی شکل میں کمال پا کر پھر زوال کے راستوں کی طرف ہٹ گیا، اسی طرح "سحر البیان" کے بعد منظوم کہانی کا فن بھی پیچھے ہٹ کر زوال پذیر ہو گیا ——— 'سحر البیان' کی تقلید یا اس کا حریفانہ جواب دونوں باتیں ممکن نہ تھیں ——— مگر یہ بھی ممکن نہ تھا کہ 'میر حسن دلی والے' کی کہانی کا جواب لکھنؤ والوں کی طرف سے نہ دیا جاتا؛ چنانچہ لکھنؤ والوں نے 'گلزارِ نسیم' کی صورت میں جواب پیش کر ہی دیا ———! مگر یہ کیا جواب تھا؟ ——— طلسمات کی عجوبہ آفرینی:

چوں نہ دیدند حقیقت رہ افسانہ زدند

'گلزار نسیم' عجائبات کا ایک شیشش محل ہے۔ اس میں مافوق الفطرت عنصر آٹے میں نمک کی بجائے یوں ہو گیا کہ نمک ہی نمک ہو گیا۔ آٹا کم سے کم ——— اس کی کہانی انسانی کم، جناتی زیادہ ہے۔ واقعات میں جادو کی طرح شعبدے ہیں اور کرداروں میں نہ معقولیت ہے، نہ غیر معقولیت بلکہ سراپا غیر معقولیت یا "نامعقولیت" ——— ہاں باتیں بڑی مقفی ہیں ——— شاید میر حسن کا قافیہ تنگ کرنا مقصود تھا، حد ہے ——— 'گلزار نسیم' کا تکلف تو سراپا تکلیف کی سرحدوں سے جا ملتا ہے ——— اس کے پڑھنے والے کی توجہ اس کے آراستہ پیراستہ بیان میں اُلجھ کر رہ جاتی ہے، کہانی کی طرف یا مناظر کی مصوری کی طرف جاتی ہی نہیں ——— 'گلزار نسیم' جادو کا کھیل ہے۔ اس میں کردار کی صفائی سے زیادہ ہاتھ کی صفائی کام کر رہی ہے ——— مگر ایک بات ہے کہ لکھنؤ کا یہ جواب الجواب اپنے خاص فن کے لحاظ سے مسکت اور دنداں شکن ضرور ثابت ہوا اور وہ اس طرح کہ پھر کسی دلی والے کو یہ ہمت نہ ہوئی کہ وہ لکھنؤ والوں کے منہ آتا ——— پھر بھی زمانے نے فیصلہ کچھ اور ہی دیا اور وہ یہ کہ کہانی تو میر حسن ہی نے لکھی، ہاں دیا شنکر نسیم بھی پر تکلف بیان کے شعبدے دکھا کر کچھ لوگوں کو خوش کر گئے۔

'گلزار نسیم' دراصل انتہائی ردِ عمل کا مظاہرہ ہے۔ کہانی میں حقیقت اور سچائی کی اس تحریک کے خلاف جس کی چند صورتیں اردو کی اولین مثنویوں میں ملتی ہیں ——— زندگی کی تلخیوں کی تصویر تو ان مثنویوں میں بھی کچھ زیادہ نہیں آئی، مگر وہ مثنویاں سچائیوں کے قریب پہنچ رہی ہیں۔ لیکن 'گلزار نسیم' نے تو ان سچائیوں کے قریب سے ہو کر گذرنا بھی نہیں چاہا ——— یہ بچوں کی تخیلی سطح کی کہانی ہے مگر افسوس

یہ ہے کہ یہ بچوں کے کام کی بھی نہیں کیونکہ بچے اس کی زبان کو سمجھ نہیں سکتے، لہٰذا یہ صرف بوڑھوں کے پڑھنے کی چیز ہے، جن کی زندگی عبارت ہے بس لفظوں اور محاوروں کی مشق سے!

ابھی لکھنؤ والے 'گلزارِ نسیم' کی محاورہ بندی اور تکلف ہی کا لطف اٹھا رہے تھے کہ نواب مرزا شوق نے شاید 'خواب و خیال' (میر اثر) سے متاثر ہو کر اردو مثنوی کو پھر حقیقت کے قریب لانے کی کوشش کی۔ اب اثر تو 'خواب و خیال' کی دنیا کے آدمی تھے۔ ع

ہیں خواب میں، ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

لیکن شوق اسی گناہ و ثواب کی اقلیم کے ایک فرد نکلے جس کو انسانوں کی زندہ دنیا کہا جاتا ہے۔ شوق کی مثنویوں میں 'زہرِ عشق' ایک تلخ انجام قصہ ہے۔ اس کی سب سے بڑی خوبی اس کی عمومیت ہے۔ اس کی ہیروئن ایک گنہ گار مگر ثابت قدم لڑکی ہے ——— مگر اس کی شان یہ ہے کہ اس کے گناہ میں بھی معصومیت کا رنگ نظر آتا ہے ——— بہرحال حقیقت بلکہ واقعیت کا یہ منظوم قصہ ہمارے اپنے دور کے مقبول تصورات سے جا ملتا ہے۔ شوق کی باقی مثنویاں 'بہارِ عشق'، 'فریبِ عشق' اور 'لذتِ عشق' (اور یہ آخری کچھ مشکوک ہے)، یہ تینوں عمومیت اور عوامیت کی نمائندہ ہیں ——— اور یہی ان کی خصوصیت ہے۔

موجودہ دور کے نقادوں نے شوق کو قصہ گوئی اور حقیقت نگاری کے سلسلہ میں بڑی اہمیت دی ہے ——— (اور میں بھی کچھ اہمیت ضرور دیتا ہوں) مگر میرا گمان یہ ہے کہ ہمارے نقادوں نے کچھ کچھ انتقام کے جذبے سے سرشار ہو کر اپنے سے پہلے دور کی ایک زیادتی کا بدلہ لیا ہے ہم سے پہلے کے دور میں شوق کی مثنویاں

زہرِ عشق، خصوصاً ——— ممنوع و معتوب رہی ہے ——— اس کا بدلہ نئے نقادوں نے، جن میں ہمارے فلسفی صوفی عبدالماجد بھی شامل ہیں، یوں لیا کہ شوق کو طالسطائی اور گوئٹے اور ہارڈی سے جا ملایا، ——— مگر مجھے بڑے ادب سے یہ عرض کرنا ہے کہ یہ سب مقابلے اور موازنے غلط ہیں۔ میں ایک پرانی اصطلاح کے مطابق ان کوششوں کو "مکابرہ" خیال کرتا ہوں۔ شوق کی مثنویوں کی خوبی یہ نہیں کہ ان میں گناہ کی تقدیس کی گئی ہے بلکہ (خاص کر زہرِ عشق میں) یہ ہے کہ جذبات نگاری کی ایک اچھی مثال ان میں ملتی ہے ——— گناہ اور محبت کے درمیان جو طویل فاصلے موجود ہیں ان کو نظر انداز کر کے ہر گناہ کو ارفع ثابت کر دینا موجودہ دور کے انتقامی احساس کا نتیجہ ہے ——— ہمیں شوق کی (بقول عبدالماجد) "بے حیائی پر اتنا اعتراض نہیں جتنا 'زہرِ عشق' کے ہیرو کی بے حسی اور بے وفائی بلکہ غداری پر اعتراض ہے۔ شوق کی مثنویوں میں فریب دہی اور دغابازی کی خوفناک مثالیں ملتی ہیں ——— ان کو انسانیت کے کسی تصور کی رو سے اچھا نہیں کہا جا سکتا ——— ہر وہ ادب جو ضمیر داری سے نہیں ابھرتا اور ضمیر داری کو نہیں ابھارتا وہ ادب نہیں انسانیت کی بارگاہ عظمت میں سوئے ادب کا درجہ رکھتا ہے۔ شوق کی مثنویوں میں (خصوصاً بہارِ عشق میں) عریانی بھی ہے مگر عریانی پر کوئی خاص اعتراض نہیں ——— اعتراض اگر ہے تو اس پر کہ ان کی مثنویوں کے اندر سے ان کے دیانت دارانہ مطالعے کے بعد درد اور ضمیر داری کا کوئی بڑا تصور پیدا نہیں ہوتا ——— خود زہرِ عشق کی مہ جبین کی معصومیت بعض اوقات مجروح و مشکوک نظر آتی ہے اور حقیقت نگاری کے اعتبار سے بھی شوق نے منطق اور امکانِ وقوع کے سلسلے میں بہت سی ٹھوکریں کھائی ہیں ——— ! یوں مہ جبین کے اندازِ جاں سپاری سے

ہمدردی ضرور پیدا ہوتی ہے ——— پچھلی صدی میں شوق کی مثنویوں پر اعتراض اس لئے نہیں ہوئے تھے کہ ان میں عریانی ہے یا ان میں محبت کا قصہ بیان ہوا ہے، بلکہ اس لئے ہوئے تھے کہ ان میں فریب دہی کی تلقین اور غداری کی تقدیس تھی ——— اور اس طرح کے کردار کے ایسے نمونے خوبصورت شاعرانہ سانچوں میں ڈھل کر سامنے آتے تھے جو اگر زندگیوں کے لئے قابل تقلید بننے لگیں (جیسا کہ بالکل ممکن ہے) تو فریب، غداری اور بیوفائی ایک مسلک حیات بن کر ایک ہلاکت خیز مذہب بن سکتا ہے:

دھیان ہر بت پیغارہ جو زنجیر رسوائی

عدم تک بیوفا چرچا ہے تیری بیوفائی کا

اور عجب یہ ہے کہ اس کو محبت کے نام سے یاد کیا جاتا ہے ——— اور اپنا کر تینا اور ورتھر کے الم سے مشابہت دیدی جاتی ہے ———

شاید اس میں شوق اتنا قابل عتاب نہیں جتنے وہ عظیم نقاد قصوروار ہیں جن کے قلم نے شوق کی مثنویوں پر تنقید کرتے ہوئے عشق کی بہار بے خزاں دکھا کر دراصل خود عشق کی زبانی لذت حاصل کی ہے۔

میری یہ رائے سخت ہے اور یہ عظیم نقادوں کی شان میں بڑی گستاخی ہے جو لائق تعزیر بھی ہے مگر جس قصہ کے ہیرو کا انجام وہ بزدلی ہے جس کا ثبوت ذیل کے آخری اشعار میں ہے اس کی بصیرت افزائی اور انسانیت آموزی کے متعلق کوئی کیا اچھی رائے قائم کریگا۔

حاصل اتنا ہے اس کہانی سے

ہم رہے جیتے سخت جانی سے

عشق میں ہم نے یہ کمائی کی

## دل دیا غم سے آشنائی کی

غم سے آشنائی کی! کیسے؟ جھوٹ موٹ ______؟ ______!

کا زہر کھا کر ______ مگر ع

ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا

یہ کردار عظیم؟ ______ میں اس تنقید آرائی کو پچھلی صدی کی ایک غلطی کے خلاف محض ایک جذبۂ انتقام خیال کرتا ہوں جس نے ان مثنویوں کو ممنوع الاشاعت قرار دے کر ان کو مقبول بننے میں مدد دی تھی۔

شوق کا اصل کام در اصل یہ ہے کہ انھوں نے لکھنوی قصہ گوئی کو طلسم اور جادو سے آزاد کر کے صفائی زبان کے جادو سے سامعین کو مسحور کیا۔ داستان کی طوالتوں سے توجہ ہٹا کر عام مگر سچی قلبی کیفیتوں کے مؤثر وسیلوں سے کام لے کر کہانی کو کہانی کی حیثیت سے سننے کے قابل بنایا۔ پھر انھوں نے عام زندگی کی داخلی دسعتوں کا تصور بھی دلایا ______ اور ایک حد تک مختصر کہانی کی طرف قدم بڑھایا اور یہی ان کا خاص کام ہے اور مثنوی ہیں اور ہر چند کہ انھوں نے محبت میں فریب اور دغا کا عنصر شامل کر کے اپنے فن کو بے آبرو بھی کیا مگر ان کا مذکورہ بالا خاص کام اردو مثنوی نگاری اور قصہ گوئی میں نظر انداز نہیں ہو سکتا۔

اُردو مثنوی کی جذباتی یا معنوی روح کی یہ مختصر سی سرگذشت تھی جس کی مزید تفصیل بھی ممکن ہے مگر بے ضرورت! اس روداد میں مومن کی مثنوی قول غمیں، داغ کی فریاد داغ، اور واجد علی شاہ کی حزن اختر، کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے۔ یہ آپ بیتیاں ہیں مگر ان میں قصہ پن کم ہے، خود کی ترجمانی زیادہ ہے۔ کہانی تب ہی کہانی بنتی ہے جب اس میں خود کے ساتھ دوسرے افراد کی شرکت بھی اتنی ہی

موثر اور نمایاں ہو جتنی ہیرو کی ہے ۔ خواہ یہ کہانی اپنی ہو یا دوسروں کی ——— بہرحال اس کو کہانی ہونا چاہیئے جو زندگی کی بھرپور تجلیات کی عکاسی کی دعوے دار اور متقاضی ہے ۔ صرف سچائی یا حقیقت یا واقعیت کافی نہیں ۔ کہانی کو کہانی بھی ہونا چاہیئے ۔ ابتداء، ارتقا، کشمکش، عروج یا انتہا ——— بازگشت اور انجام ——— ! مذکورہ بالا قصوں میں یہ صورت تشکیل پذیر نہیں ہو سکی ——— البتہ کچھ منظوم قصے ضرور ایسے ہیں ۔ مثلاً جرات کی مثنوی "حسن بخشی" اور قلق کی "طلسم الفت" وغیرہ ——— مگر ان میں بھی بلند قسم کی قصہ گوئی کے عناصر کم سے کم ہیں اس لیے ان کو نظر انداز کر دیا گیا ہے ۔

اردو مثنوی کے قصوں میں حقیقت یا رومانیت کے جو رنگ نظر آتے ہیں ان کا مختصر سا تذکرہ ہو چکا ہے ——— اب میں ان قصوں کا ذکر قصے کے فن کے باقی پہلوؤں کے نقطۂ نظر سے کرتا ہوں ۔ صورت کچھ یوں معلوم ہوتی ہے کہ مثنوی میں قصہ پن کا ابتدائی شعور شائد میر تقی میر کے یہاں پختہ ہوتا نظر آتا ہے ۔ فنی شعور سے مراد ہے ادب پارے کی صورت کا اور قصے کی صنفی ضرورتوں کا احساس ——— یہ چیز میر کے یہاں پختہ تر معلوم ہوتی ہے ۔ "بوستان خیال" کو چھوڑ کر دکن کے اکثر قصوں کا قوام ڈھیلا ہے ۔ کچھ پرانی داستانوں کے ترجمے ہیں، کچھ محض صوفیانہ خیال آرائی ——— مثال میں اثر کی "خواب و خیال" کا پلاٹ نہایت باریک تاروں سے بنا گیا ہے ۔ اس میں خارجیت کی کمی ہے اور قصے کے متعلق ماحول کی زندگی بالکل غائب ہے ؛ البتہ میر کے پلاٹ سراج کے قصے کے پلاٹ سے زیادہ مربوط ہیں یوں سراج کے یہاں اشخاص قصہ میر کے قصوں سے کچھ زیادہ ہیں جن سے زندگی کا ایک تصور قائم ہوتا ہے ——— عاشق و معشوق یوں معلوم ہوتا ہے گویا اس بھری انجمن میں تنہا پھر رہے ہیں ۔

——— یہ پلاٹ ہی پر منحصر ہوتا ہے کہ ماحول میں چلنے پھرنے والی دنیا کو متعلقہ واقعات میں اچھی طرح شریک دکھا سکے۔ میر کی 'دریائے عشق' میں پلاٹ نسبتاً زیادہ پہلو دار ہے اور میدان عمل کی وسعت بھی زیادہ ہے۔ مگر میر کے یہاں کردار نگاری اور محل اور مقام کی مصوری ناتمام و ناقص ہے۔ انہوں نے واقعات کی خوفناکی اور الم انگیزی سے تاثر پیدا کیا ہے۔ اپنی مصوری اور کردار نگاری سے یہ نتیجہ حاصل نہیں کیا ——— کہانی کے اعتبار سے ہمیں سب سے زیادہ قابل توجہ فنی عناصر میر حسن کی 'سحر البیان' میں ملتے ہیں۔ اگر میر حسن نے اس کا ڈھانچہ داستان کی طرح کا نہ رکھا ہوتا اور قصے کو زندگی اور حقیقت کی ترجمانی کے مقصد سے ترتیب دیا ہوتا تو 'سحر البیان' کا درجہ اس کے موجودہ درجے سے بھی بلند تر ہوتا ——— مگر میر حسن صرف قصہ گو ہونا چاہتے تھے۔ بصیرت افزائی کا کوئی مقصد ان کے سامنے نہ تھا ——— اس کے باوجود بہت سے اعلیٰ فنی انداز ان کی مثنوی میں موجود نظر آتے ہیں۔

مثال کے طور پر ایک تو یہ دیکھیے کہ انہوں نے پلاٹ کو زیادہ سے زیادہ پہلو دار بنانے کی کوشش کی ہے۔ واقعات کا ارتقا کافی پیچیدہ راستوں سے گزر رہا ہے۔ اس راستے میں مافوق الفطرت عنصر بھی شریک ہو گیا ہے ——— پری کا نمودار ہونا اور شاہزادے بے نظیر کو اٹھا کر لے جانا ——— پھر کل کا گھوڑا ——— اور اس کی کل دار رفتار وغیرہ مگر ان سب کے خلاف عقل واقعات سے قصہ کی راہیں کشادہ ہوئی ہیں رکی نہیں۔ ان میں تکلف بھی معلوم نہیں ہوتا۔ قصے میں تحیر اور کشاکش کا عنصر بھی اسی سے پیدا ہوا ہے ——— یہ مافوق العادت عنصر ہونے پر بھی نہ ہونے کے برابر ہے ——— اور داستان اور رومان کی دنیا میں تو اس پر کوئی قدغن بھی نہیں۔ پرستان کا تصور بھی

انسانی آرزوؤں کی ایک خیالی صورت ہے اور کبھی کبھی انسان اس رنگ میں سوچا بھی کرتا ہے، لہٰذا ایک حد تک یہ بھی حقیقت کے اندر ہے اس سے باہر نہیں۔

مگر سحر البیان کی خوبی اور دلچسپی اس کے مجموعہ واقعات اور تنظیم واقعات میں اتنی نہیں جس قدر ان کے "فن فضا سازی" یا تخلیق فضا کے فن میں ہے۔ میر حسن اس معاملے میں ہماری پرانی منظومات کی دنیا کا شاید سب سے بڑا فن کار ہے۔ اب ملاحظہ فرمائیے! تنظیم واقعات کے اندر اندر اور ان کے سائے میں دوسرے رنگ کس کس خوبی سے چہرہ نمائی کرتے ہیں۔ اول ایک ایک شخص کی عاشقانہ زندگی کے دو دو رخ دکھائے گئے ہیں۔ ایک کو آپ چاہیں تو مثبت کہہ ڈالیں، دوسرے کو منفی، ۔ بے نظیر پسرِ ______ مرکزِ توجہات ______ والد کی محبت کا مرکز ______ ماہ رخ پری کا معشوق ______ بدر منیر کا معشوق ______! اس کے بعد دیکھئے وہ بدر منیر کا عاشق بھی ہے۔ بقول نظیری، معشوق و عاشق پیشہ ہیں۔ جذبات کے انعکاس کے کتنے رخ اور روپ ہیں جو ایک ہی شخص کی ذات کے اُفق سے نمودار ہو رہے ہیں۔ نجم النسا، وزیر زادی جنوں کے بادشاہ فیروز شاہ کی عاشق بھی معشوق بھی، دوسری طرف بدر منیر کی سہیلی اور دوست ہمراز بھی، غرض مثبت اور منفی یا جذبات دو رنگ کا عجب عالم نظر آتا ہے۔

سحر البیان میں رفاقت اور ہمدردی کا بھی عجب رنگ ہے۔ قصہ گو نے اسی پر نظر رکھی ہے کہ کوئی اجتماعی جذبہ مخاطب کے لئے خوش گوار ہو۔ چنانچہ کہانی میں رفاقت اور انسان دوستی عام ہے۔ پھر میر حسن نے ہجوم، مجمع، جمگھٹ کو جا بجا بڑی اہمیت دی ہے اور یہ ہنگامے فضا کی تخلیق میں بھی بہت ممد ثابت ہوئے ہیں۔ اس کے علاوہ ساقی سے خطاب جو ہر فصل کے آغاز میں ہے، وہ بھی فضا کو رنگین بنانے میں مددگار

ثابت ہوا ہے۔

زندگی ایک پیچیدہ شے ہے۔ قصہ لکھنے والا اگر باشعور ہے تو زندگی کے اس پیچ و خم یا زندگی کی اس دھوپ چھاؤں کو ضرور پیش نظر رکھے گا۔ سحرالبیان میں خوشی و غم کے کئی دور اور کئی کئی زمانے باری باری سامنے لائے گئے ہیں۔ بے نظیر کا باپ اولاد سے محروم ——— غم! ——— بے نظیر کا تولد ——— خوشی! ماہ رخ پری اٹھا کے لے جاتی ہے ——— غم! ——— بدر منیر سے ملاقات ——— خوشی! پھر جدائی ——— غم! ——— باپ سے پھر ملاقات ——— خوشی! ——— اور پھر خوشی ہی خوشی تاکہ لوگ داستان سن کر اور پڑھ کر آخری تاثر خوشی کا ہی لیں ———۔ اگرچہ زندگی کی حقیقت کبھی کبھی اس سے مختلف بھی ہوتی ہے مگر دستورِ حیات کی تلخ انجامیوں کو دیکھ کر انسان کبھی کبھی اس کو بھی ضروری خیال کرتا ہے کہ کچھ دیر حقیقت سے آنکھیں بند کر لے اور چند لمحے فریب خیال کی دنیا میں آزادانہ چل پھر لے ——— ! غالب کی یہ آزادانہ مستانہ خرامی تو یہاں تک پہنچ گئی تھی:

مستانہ طے کروں ہوں رہ وادیٔ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے !

میر حسن بھی آخر اسی وادیٔ خیال میں پہنچ جاتے ہیں اور یوں غزل سرائی کرتے ہیں:

انھوں کے جہاں میں پھرے جیسے دن
ہمارے تمہارے پھریں ویسے دن
ملیں سب کے بچھڑے الٰہی تمام
بہ حق محمد علیہ السلام ———
ہوئے جیسے وہ شاد، ہوں شاد ہم

رہیں شہر میں اپنے آباد ہم !

'سحر البیان' کی تنظیم واقعات میں اگر بہت سی خوبیاں ہیں تو کچھ عیب بھی ہیں۔ مثلاً واقعات کے ارتقا میں تعجیل، کئی کڑیوں کا حذف (شاید یہ نظم کی ضرورتوں سے ہوا ہو) پھر عاشقانہ زندگی میں بے ضرورت لذّت پرستی ——— عشق کا اوزان رنگ، ان سب معاملات میں لوگ زمانے کو معطون کر کے میر حسن کو معاف کر دیتے ہیں مگر میں میر حسن کو معطون کرتا ہوں کیونکہ ارباب کمال اپنے زمانے سے بلند تر ارادوں اور آرزوؤں کے لوگ ہوا کرتے ہیں ——— ان صورتوں میں میر حسن اپنی ہی آرزوؤں کے ہاتھ سے مجبور ہوئے۔ مگر یہ بدبخت شے ——— آرزو ——— بھی تو بڑی ظالم شے ہے۔ اس کے پنجے سے بچ کر نکلے بھی تو کوئی کیسے نکلے۔

میر حسن کے قصّے میں کردار نگاری کا جوہر بھی ہے ——— داستانوں کے کردار غیر معمولی اوصاف کے لوگ ہوا کرتے ہیں 'سحر البیان' کے کردار بھی اکثر غیر معمولی سے لوگ ہیں ——— مگر عجیب بات یہ ہے کہ یہ کردار عموماً غیر معمولی ہونے کے باوجود اوپرے اوپرے محسوس نہیں ہوتے ——— کہانی کی فضا میں خاصے مانوس نظر آتے ہیں۔ ہاں ایک بے نظیر کا کردار ہے جو بہت بھدا ہے ——— شاید میر حسن مردوں کی، خصوصاً بے نظیر کی قسم کے مردوں کی کردار نگاری کی اہلیت یا ذوق نہیں رکھتے۔ ہاں عورتوں کے کردار اچھے بنائے ہیں، خصوصاً نجم النساء کی قسم کی عورتیں انہیں بہت اچھی لگتی ہیں۔ ذہین، شوخ، چلبلی، ننھی منی ——— ستارہ سی، قیامت شریر ——— ! زیادہ جگ مگ کرتا ہوا حسن بھی تو کبھی کبھی انسان کو منفعل کر دیا کرتا ہے ——— اور محبت (محض محبت) بھی تو طبیعتوں کو کند کر دیا کرتی ہے۔ محبت میں ذہانت، گفتگو کی طراری اور طبع کی شوخی ——— یہ میر حسن کے مرغوبات کی اپنی دنیا ہے، اس دنیا کی تصویر انھوں نے

بڑی شوخ بنائی ہے! ——— مگر سحر البیان، صرف نجم النسا کی کہانی نہیں، اس میں بدر منیر بھی ہے، اس میں بہت سے مرد بھی ہیں۔ بہت سی اور عورتیں بھی ہیں ——— بادشاہ بھی ہیں، وزیر بھی، کنیزیں بھی ہیں غلام اور خواص بھی ——— گلنے والیاں ہیں، رمال، نجومی، پنڈت ہیں، حمام کے ملازم ——— جن اور پریاں ہیں ——— غرض گوناگوں اور انواع اقسام۔ یہ سب حقیقی کردار ہیں مگر یہ سب type ۔ منفرد کردار دنیا میں ملتے بھی کب ہیں، خصوصاً اس لکھنؤ میں ———، ہاں نجم النسا، وزیر زادی ہے جو کبھی کبھی نمودار ہوتی ہے اور بھی ایک منفرد کردار ہے سحر البیان کا ——— فقط! ——— مگر افسوس یہ ہے کہ یہ قصہ کا ثانوی کردار ہے۔

میر حسن نے کردار نگاری دو طرح کی ہے۔ کرداروں کے اوصاف کے تفصیلی بیان سے بھی اور واقعات کی رفتار سے بھی۔ اس کے علاوہ کردار سازی میں مکالموں سے، عادات کے عملی اشاروں سے (مثلاً ۶ کوئی لے کے زیر زنخدان چھڑی) کنایات سے اور فضا کے حوالوں اور جھلکیوں سے بھی خوب کام لیا ہے۔

قصوں اور کہانیوں میں محل و موقعہ کی تصویر کشی بھی کہانی کا ماحول تعمیر کیا کرتی ہے۔ میر حسن نے بھی تصویر کشی کی ہے مگر ان کی تصویر کشی کا ایک بڑا عیب ہے تصویر میں شاعرانہ اور خیالی عنصر۔ دوسرا عیب ہے تصویر کشی کا انتشاری رجحان یعنی جزئیات کی فہرست سازی، نہ کہ ان کی منتخب تنظیم۔ مگر ان عیبوں کے ساتھ بہت سے اوصاف بھی ہیں وہ مجمع اور انسانی تقریبات کے اچھے مصور ہیں۔ وہ still Life میں بھی انسانوں کی شرکت سے لائف پیدا کرتے ہیں ——— وہ زیادہ چمک دار چیزوں اور شوخ رنگوں کے دلدادہ ہیں اور چاندنی میں اندھیرے سے زیادہ روشنی دکھاتے ہیں۔

میں نے 'سحر البیان' کے تبصرے میں ذرا زیادہ طول سے کام لیا ہے، کیونکہ

بالاتفاق یہ ہماری منظوم کہانیوں میں ایک لافانی شاہکار ہے اور کوئی دوسری کہانی اس کے برابر نہیں رکھی جا سکتی ——— یوں 'گلزار نسیم' کا بھی بڑا چرچا ہے مگر اس کی شہرت اس کے مخصوص طرز بیان کی وجہ سے ہے جس میں علمیت اور فضیلت کے اظہار پر زیادہ نظر ہے۔ معانی بیان کا خاص خیال رکھا گیا ہے اور تفصیل سے دانستہ بچنے کی کوشش کی گئی ہے ——— اور یہیں سب سے بڑی ٹھوکر نسیم نے کھائی ہے۔ کہانی اور تفصیل سے اجتناب، اشاروں سے تاثر پیدا کرنے کے معاملے میں تو بسا اوقات شاعری بھی ہار جاتی ہے چہ جائیکہ کہانی ——— ایک خوبی اس مثنوی کی قابل ذکر ہے اور وہ یہ کہ اس کا پلاٹ زیادہ پیچ دار ہے۔ اس میں واقعات کے کئی سلسلے، تجربوں کے کئی مرحلے اور مخلوقوں کے کئی طبقے ہیں جو بار بار سامنے آتے ہیں۔ اگر نسیم کہانی کے دوسرے تقاضے بھی پورے کر دیتے تو گلزار نسیم خوب چیز بن جاتی مگر کہانی کے دوسرے تقاضے پورے نہیں ہوئے۔ اس میں فضا بڑی غیر فطری ہے اور کردار نگاری تو ہو ہی نہیں سکی۔ اس کے علاوہ تنظیم واقعات کا احساس بھی بالکل نہیں۔ پھر یہ اچھی داستان بھی نہیں کیونکہ داستان میں بھی تو انسانی زندگی کا عکس ہی ہوتا ہے، ذرا غیر معمولی پیمانے پر۔ یہ بھی ایک غلط فہمی ہے کہ داستان کو سچائی سے کچھ غرض نہیں۔ واقعہ یہ ہے داستان محض تحیر خیزی کا نام نہیں، یہ تو معقول تحیر خیزی ہے ورنہ اس کا بچوں کا کھیل یا بچوں کی کہانی بن جانا یقینی ہے۔

اب آخر میں پھر نواب مرزا شوق کا تذکرہ! شوق کا بڑا کام (جس حد تک میں سمجھ سکا) سادہ کہانی اور اس میں جذبات کی کامیاب مصوری ہے۔ ان کی کہانیاں خارجی تفاصیل سے زیادہ دل چسپی نہیں رکھتیں ——— واقعات کے سادہ سلسلوں کے اندر مکالمے کا لطف اور عادات و جذبات کے گہرے رنگ دکھانا شوق کا اصل میدان کمال ہے۔ شوق کرداروں کے شدید تضاد دکھا کر المیہ احساس کو ابھارنے میں بھی کامیاب رہے ہیں۔ مگر یہ کہنا کہ وہ جذبات کا Catharsis: بھی کر سکے ہیں یا کر سکنے کی اہلیت رکھتے ہیں، مجھے ابھی اس کا اندازہ نہیں ہوا catharsis کے لئے وہ Graveness اور احساس فزا و تفکر خیز خوف و دہشت کا

عنصر ضروری ہوتا ہے۔ اس کا یہ سارا عمل Grave ہوتا ہے مگر شوق نے انسانی زندگی میں محبت کے ساتھ جو تواب کیا ہے۔ اس میں Grave ہونے کے امکانات کم ہی ہیں۔ البتہ یہ ماننا پڑتا ہے کہ مہ جبین کے انجام سے ایک سنجیدہ تاثر ضرور پیدا ہوتا ہے۔ مگر ہیرو کے کردار اور مہ جبین کی ضرورت سے زیادہ ہیجان پذیر طبیعت نے سنجیدگی کی فضا پیدا ہونے نہیں دی۔ یہاں مقابلہ فطرت کی قوتوں سے اتنا نہیں جتنا ایک فریب کار عاشق سے یا ایک مجہول عادات والے ہیرو سے ہے۔ اور المیہ شاید اسی بات میں ہے کہ ہیروئن خود اپنے ہی ہیرو کے مجہول کردار کی شکار بن گئی اور یہ بھی ایک بات ضرور ہے جس کے لئے شوق کو جدت کی داد دینا پڑتی ہے!

شوق کی مثنویوں کی قبولیت کے اسباب میں ان کی سادہ اور دل کش زبان، جذبات محبت کی تصویر کشی اور پلاٹ کی سادگی اور عمومیت ہے ——— ان کی کہانی محض کہانیاں ہیں جن میں طبع انسانی کی اثر پذیری اور دوسری طرف اس کی بے راہ روی کے چھکا دینے والے انداز مؤثر طریق سے پیش کئے گئے ہیں۔

دور جدید میں شوق کا قبول عام ایک اہم بدمذاقی کی وجہ سے ہے۔ نئے زمانے کی جنسی آزادگی مجلسی رکھ رکھاؤ کی شکست اور عریاں حقیقت نگاری کے رجحان کے تحت اردو ادب میں جو ذوق عام ہوا ہے، شوق کی مثنویوں میں اس کا مزا ملتا ہے۔

اردو کی منظوم قصہ گوئی کے متعلق یہ سرسری سے خیالات ہیں ——— مگر اس واقعہ سے چشم پوشی نہیں کی جا سکتی کہ ہمارے یہ منظوم قصے اپنی ایک خاص فضا اور اپنا ایک خاص ماحول رکھتے تھے۔ ان کو اسی پس منظر کے حوالے سے دیکھا اور سنا جائے تو ان میں کئی قسم کی خوبیاں ایسی نظر آئیں گی جو یوں نظر انداز ہو جاتی ہیں۔ ورنہ ان قصوں سے گاہے گاہے ہم کچھ ایسی توقعات رکھنے لگتے ہیں جو ان سے اصولاً رکھنی نہیں چاہئیں۔ وجہ یہ ہے کہ جہاں نئے زمانے میں کہانی کا فن اصولاً زندگی کے نقطۂ نظر سے ترقی پذیر ہوا ہے، وہاں پرانے زمانے کا فن قصہ گوئی اصلاً تخیل کے گرد گھومتا ہے اور تفریح و دلچسپی شاید اس کا واحد مقصد ہے (ماسوا صوفیانہ تمثیلوں اور کہانیوں کے)

چنانچہ ہمارا اچھے سے اچھا قصہ بھی اس الجھن سے آزاد نہیں ——— اور مجھے تو اس موقعہ پر اکبری دور کے عقل پسند حکیم ابوالفضل کا ایک قول یاد آتا ہے جس میں اُس نے اپنے دور کا تفوق جتاتے ہوئے کہا تھا کہ ہمارے زمانے کو پُرانے زمانے پر یہ تفوق حاصل ہے کہ ہمارے دور میں لوگ عقل کی مدد سے چلتے ہیں اور اگر بصیرت سیکھنی ہو تو انسانوں ہی سے سیکھتے ہیں۔ مگر یہ پُرانے لوگ بھی عجب لوگ تھے کہ کہانیوں کے بغیر حکمت و بصیرت تک پہنچتے ہی نہیں تھے، انہیں کبھی بصیرت بھی حاصل کرنا ہوتی تو دکلیلہ دمنہ، کے جانوروں، پرندوں اور درندوں سے سیکھتے تھے ——— انسان ہو کر جانوروں سے یہ دانش آموزی، اور سیدھی عقلی راہ کو ترک کر کے کہانی کو حکمت اندوزی کا یوں ذریعہ بنانا، کچھ عجیب ہی سی بات ہے ——— مگر میں نہیں کہہ سکتا کہ ابوالفضل کے اس طنز کا رُخ صرف زمانۂ قدیم ہی کی طرف ہے یا خود دورِ جدید بھی اس کی زد میں آتا ہے۔ دورِ جدید کو بہرحال سوچنا تو ہے۔

# قصیدہ — ایک فن، ایک اسلوب تعبیر

دورِ حاضر میں قصیدہ بے طرح بدنام ہوا۔ یہاں تک کہ قصیدے کا نام سنتے ہی طبیعتوں میں تکدر پیدا ہونے لگتا ہے اور میں بھی عجیب ہوں کہ قصیدے کی اس غیر مقبولیت کے باوجود اس پر مضمون لکھنے کا ارادہ کر رہا ہوں۔ میری اس جرأت کا باعث یہ ہے کہ میرے نزدیک قصیدے کے حق میں بھی کچھ باتیں کہی جا سکتی ہیں۔ اس کی بدنامی مسلم لیکن اس کے حق میں کچھ کہنے کی بھی ایک وجہ موجود ہے۔ سب سے پہلے یہ فرض کر لیجئے کہ قصیدے میں کوئی شاعرانہ خوبی نہیں پھر بھی اس سے تو انکار نہیں ہو سکتا کہ صنف قصیدہ قدیم اصناف سخن میں ایک مقبول اور باوقار صنف تھی، بلکہ عرب کے نزدیک تو شاعرانہ کمال کا مدار ہی قصیدہ نگاری پر تھا۔ پھر جب فارسی شاعری کو ترقی ہوئی تو قصیدہ نگاروں نے اس عمارت کو اتنا رفیع اور وسیع بنایا کہ قصیدے کے بغیر شاعرانہ کمال نامکمل سمجھا گیا۔ غرض قصیدہ آجکل کچھ بھی نہ ہو، تو بھی تاریخی حیثیت ضرور رکھتا ہے۔ میں اس کے اسی تاریخی کردار کا ذکر اس مضمون میں کرنا چاہتا ہوں۔

قصیدے پر سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ شاعر اس کو بادشاہوں اور رئیسوں کی مدح سرائی کے لئے استعمال کرتے رہے۔ یہ عیب اور بھی نمایاں ہو جب غیر مستحق لوگوں کو بھی موضوع قصیدہ بنایا گیا۔ دونوں میں کوئی خاص فرق نہیں۔ بناوٹ، ہوس پیشگی اور خوشامد نظم میں ہو یا نثر میں، اس حد تک کمزوری ہی ہے کہ اس سے ادیب کے اخلاقی افلاس کا راز آشکارا ہوتا ہے مگر اس کو صرف پرانے زمانے کے قصیدے تک ہی کیوں محدود سمجھا جائے۔ اس

کی گوناگوں شکلیں آج بھی رائج اور ان میں سے بعض تو نہایت قبیح ہیں ـــــــ جو لوگ آج بھی ادب کو بیچتے ہیں یا جو لوگ ادب میں وہ روح ڈالتے ہیں جو خود ان کے احساس کی روح نہیں، وہ بھی تو لائق مذمت ہیں۔ ادیب کی شاید یہ ازلی ابدی بدقسمتی ہے کہ غرور تمندی اس کا مقدر ہے۔ ـــــــ اور یہ بات پرانے زمانے کی طرح نئے زمانے پر بھی صادق آتی ہے۔

اس سے یہ نہ سمجھ لیا جائے کہ میں اس تصنیع کو جائز قرار دے رہا ہوں جو مداحانہ قصائد میں ہوتا ہے۔ اس عنصر کی تحسین تو کسی حال میں ممکن نہیں مگر میرا اندازہ ہے کہ قصائد کا ایک بڑا حصہ ایسا بھی ہے جس میں بہت کچھ رسم اور روایت کے تابع لکھا جاتا تھا۔ یقیناً یہ حصہ اس الزام ملامت سے محفوظ رہنا چاہیئے جو قصائد کی قسمت میں ہے اور پھر قصیدے سب مداحانہ ہی تو نہیں؛ نعتیہ، منظریہ، وصفیہ، مذہبی، اخلاقی اور صوفیانہ بھی ہیں۔ اس قسم کے قصیدے اس صنف میں شامل نہیں ہو سکتے۔

غرض یہ کہ قصیدہ اپنے سارے عیبوں اور داغوں کے باوجود کچھ ایسے پہلو بھی رکھتا ہے جن کو فن کا درجہ حاصل ہے۔ ان میں حسن کاری اور کمال ہنر پایا جاتا ہے اور اعتراض کی انگلی ان پر نہیں اٹھائی جا سکتی۔ اصل بات یہ ہے کہ جب سے شبلی اور حالی نے قصیدے کے خلاف لکھا ہے، قصیدے پر سوچے سمجھے بغیر لے دے ہو رہی ہے (اور یہ بھی اس معرکہ انفعال یا ہنگامہ زبونیِ ہمت کا نتیجہ ہے جو اس صدی کے اوائل میں مغربی انتقاد کے زیر اثر ہمارے ادب کے خلاف بالعموم اٹھا تھا)۔

اور بات کیا ہے؟ بات صرف یہ ہے کہ قصیدہ فی نفسہٖ برا نہیں۔ قصیدے کو بعض شاعروں اور بعض ممدوحوں نے غلط استعمال کر کے بے آبرو کر دیا ہے۔ اصلاً دیکھیے تو اس میں کوئی خاص برائی نہیں۔ قصیدے کو علی الاطلاق برا کہنا ایسا ہی ہے جیسے کوئی کہے کہ غزل بہت بری چیز ہے کیونکہ لکھنؤ والوں نے اس میں "محرم آب رواں" اور "سینے کی نمودار چیزوں" کا ذکر کیا ہے۔ یہ سب باتیں دراصل اضطراب تنقیص کی وجہ سے ہیں۔

بہر حال یہ تو ماننا ہی پڑیگا کہ قصیدے کا ایک سماجی پس منظر ہے اور ظاہر ہے کہ کوئی پس منظر نشیب و فراز اور زشت و زیبا سے خالی نہیں ہو سکتا۔ قصیدہ ہماری تہذیب کے ایک دور خاص اور ایک خاص اسلوب کا عکاس ہے۔ اس کی ابتدائی نشو و نما اور ترقی ان ادوار میں ہوئی ہے جب ہمارے تمدن کا سیل رواں پہاڑوں اور چٹانوں سے ٹکرا کر فضا میں ایک ہیئت افزا گونج پیدا کر رہا تھا۔ قصیدے کو (فارسی میں) اسی فضا میں کمال حاصل ہوا۔ شان طمطراق اور رعب داب اسی دور کی تہذیب کا ایک جز خاص تھا، جو فن انشا کی طرح ہمارے فن تعمیر میں بھی جلوہ گر تھا، بلکہ کچھ تو سلجوقیوں اور ایلخانیوں کے زمانے کی مصوری میں بھی بہت نمایاں نظر آتا ہے۔ یہاں تک کہ ابتدائی دور کی غزلیات کا رخ بھی اسی جانب ہے۔ سعدی حافظ سے پہلے کی صوفیانہ غزل قصیدے کی سی آن بان اور نمود و شہود کے علم بلند کئے ہوئے ہے، بعد میں غزل میں نرمی و نازکی آگئی، اگرچہ قصیدہ دبدبہ و طنطنہ ہی کا علم بردار رہا اور اس طرح دور متوسط میں آکر سماجی ترقی میں زندگی کے دونوں رخ برابر نظر آنے لگے:

مصاف زندگی میں سیرت فولاد پیدا کر
شبستان محبت میں حریر و پرنیاں ہو جا
گزر جا بن کے سیل تند رو کوہ و بیاباں سے
گلستاں راہ میں آئے تو جوئے نغمہ خواں ہو جا

فارسی قصیدے کی تاریخ کا یہ واقعہ بھی قابل غور ہے کہ اس کے اولین گنبد و مینار خراساں (غزنہ) میں اور پھر سلجوقیوں کے زمانے میں تعمیر ہوئے یہ سارا ماحول ترکی تھا اور ایک ترک کچھ بھی نہیں، اگر اس کی وضع میں طنطنے و سطوت کے عناصر موجود نہیں، عرب قصیدہ نگار قوافی پر زور دیتے تھے اور قوافی کی کثرت اور ان پر قدرت ان کے زور طبع کی ترجمان تھی قدیم عربوں کے قصیدے وصف رجز اور حرکت زندگی سے لبریز ہوتے تھے۔ غزنویوں نے خراساں کو عرب کے نقوش سے زینت دینا چاہی، اس لئے غرفی نے

داغ گاہ کا قصیدہ لکھا اور وصف کا حق ادا کیا مگر طمطراق پر اس نے بھی نظر رکھی۔ سلجوقیوں کے یہاں یہ فخر ہیبت اور رعب تعبیر کے عناصر پر اور بھی اضافہ ہوا اور لفظوں کے فلک بوس اہرام تیار ہوئے ——— میرا گمان یہ ہے کہ ترکوں کا ذہن غزل کی نفاست اور ناز کی کا متحمل نہیں ہو سکتا ان کی غزل میں بھی غلغلہ و ولولہ اور رعب دار نوا ہوتی ہے (امیر خسرو کی غزل پر غور کیجئے، قصیدے کی سی گھن گرج کی مالک ہے) گویا ترکوں کے مزاج کا اصل رنگ قصیدے ہی میں کھلتا ہے۔ باقی رہی آرائش و زیبائش (صنعت گری) سو یہ تمام مسلمان اقوام کے ذوقی مزاج کا جزو لازم ہے سجع و قافیہ اور مرصع طرز بیان مسلمانوں کی انشا پردازی کا رنگ خاص ہے جو گوناگوں سماجی عوامل کے زیر اثر ترقی پذیر ہو کر اولین مترسلین سے شروع ہو کر "مقامی" ادب تک پہنچا ——— اور پھر تکلف اور تصانع کے عناصر کو ہمراہ لے کر ابو الفضل، ظہوری اور طغرل اور اردو میں نو طرز مرصع اور آگے چل کر فسانۂ عجائب" سے جا ملا۔

خلاصہ یہ کہ قصیدہ (مداحی کے عنصر کو چھوڑ دیجئے کہ وہ ضرورت مندی یا درباری ضرورت کا ایک شاخسانہ ہے) قدیم زمانے کے ایک مخصوص انداز حیات کا ادبی مظہر ہے جس کی بڑی علامت اس کی آن بان اور اس کا قہستانی شکوہ ہے جو وسط ایشیا کی ہنگامہ خیز اقوام کے ذریعہ ہم تک پہنچا اور مدتوں تک ہماری تہذیب پر غالب رہا۔ بعد کے لوگ یہ سمجھے کہ قصیدہ اور غزل میں فرق صرف طول و اختصار کا ہے۔ حالانکہ ان دونوں میں اصلی فرق ان کے لہجے اور اسلوب تعبیر کا ہے ——— اور جہاں تک مستشرقین کے ذوق کا تعلق ہے، واقعی قصیدہ ان کی سمجھ سے بالاتر اور ان کے ذوقی آہنگ سے نامانوس ہے۔ چنانچہ گِب نے ترکی شاعری کی تاریخ میں قصیدے سے اپنی "گراں گوشی" اجنبیت کا ثبوت دیا ہے اور تعجب تو یہ ہے کہ گِب کے مریدان ہندی بھی قصیدہ کے متعلق بیگانگی کا ہی رویہ رکھتے ہیں ——— شاید محض لذت پیروی کی خاطر

بعض لوگ یہ کہتے ہیں کہ قصیدہ شاعری کی کسی صنف میں شامل ہی نہیں ——— اور اگر ہے بھی تو کمتر درجہ شاعری اور کم زور نظم ہے۔ سبب اس کا یہ بتلاتے ہیں کہ قصیدے میں سچائی

نہیں ہوتی، مدح کے جذبات مخلصانہ نہیں ہوتے اور ان میں مبالغہ و اغراق سے اتنا کام لیا
جاتا ہے کہ حقیقت بالکل غائب ہو جاتی ہے۔

قصیدے کی یہ عیب شماری کچھ نئی نہیں، پرانی ہے اور اس میں کچھ شبہ نہیں کہ ان الزامات
میں کچھ سچائی بھی ہے، مگر لوگ بھول جاتے ہیں کہ قصیدہ مدح گستری تک محدود نہیں، اس
میں بہت سے اور مضامین بھی ہوتے ہیں اور شاعری کے بہت سے ایسے محرکات بھی اس میں کارفرما
ہوتے ہیں جو تخلیقی شاعری میں شامل ہیں      رہا مبالغہ سو وہ فی نفسہ شاعری کی شریعت میں
جائز ہے، بعینہ اس طرح جیسے ایک مافوق الفطرت عناصر ہیبت اور استعجاب کی
فضا پیدا کر کے اس کے ماحول میں ایک خاص قسم کی سطوت کا احساس پیدا کرتے ہیں لہٰذا
جائز ہیں۔ قصیدے میں اگر مبالغہ سے کام لیا جاتا ہے تو اصولاً اس میں کوئی خاص برائی نہیں۔
قصیدے کے میدان میں شاعر ایک لحاظ سے متحیر اور ششدر کر دینے والے استعجاب کو ابھار
تا ہے جس سے اُسے رعب اور دہشت کا اثر پیدا کرنا مقصود ہوتا ہے ـــــ اور یہ مبالغے
کے ذریعہ کیا جاتا ہے۔

ممکن ہے میری یہ دلیل تشفی بخش نہ سمجھی جائے مگر قصیدے میں سب کچھ یہی نہیں، بہت کچھ اور بھی
ہوتا ہے۔ قصیدے کی تشبیب میں غنائی شاعری کی کئی صورتیں آتی ہیں۔ وصف کے عمدہ سے عمدہ نمونے
ملتے ہیں۔ بعض اوقات مکالمے کے ذریعہ تمثیل کا رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ اسی طرح مدح میں
وصف نگاری، جزئیات نگاری اور بیانیہ نگاری کی صورتیں نکل آتی ہیں ـــــ اور آخر
میں یہ کہ قصیدہ نگاروں نے نظمیہ تفصیل اور مسلسل مطالب کے لئے اس صنف کو خوب خوب
استعمال کیا ہے۔

غرض قصیدہ ایک مرکب صنف ہے جس میں لوکل بیانیہ، تمثیلیہ اور وصفیہ شاعری کے
اجزا ملے جلے موجود ہیں۔ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ قصیدے کا اصل کمال اس کی ترکیب و تعمیر
ہی ہے۔ قصیدے کو بعض اہل فن نے نقاشی کہا ہے مگر    میں اس کو "معماری" کا فن سمجھتا

ہوں جس کے لئے نقاشی بھی لازم ہے۔ یہ تو معلوم ہے کہ قصیدے میں تشبیب، گریز، مدح، طلب اور دعا کے مختلف اجزا الگ الگ ہوتے ہیں مگر اس باب میں فن کاری کا صحیح اظہار ان اجزا کے حسنِ تعمیر میں مضمر ہے ــــــ اور مثنوی کے بعد (اور شاید اس سے بھی زیادہ) قصیدہ ہی وہ فن ہے جس میں شاعر معمار کے روپ میں جلوہ گر ہوتا ہے اور اپنی اس ذہانت کو استعمال میں لاتا ہے جو اختلافِ اجزا کے باوجود ہیئت کی وحدت پیدا کرتی ہے۔

تعمیرِ اجزا کے اعتبار سے اگر قصائد پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ قصیدہ نگاروں نے تعمیر اور وحدتِ ترکیب کی رنگا رنگ شکلیں اختیار کی ہیں۔ کبھی تخالفِ پس منظر سے وحدت کا تاثر پیدا کیا ہے، کبھی تجانس و تشابہ سے کام لیا گیا ہے، کبھی مختلف عنصر کو بدل بدل کر لے آئے ہیں اور اس طرح حسنِ ملمع کا رنگ دکھایا ہے۔ کبھی تشبیب کو سارے قصیدے پر غالب کر دیا ہے، کبھی دعائیہ کو طول دے کر تشبیب سے ہم رنگ بنا دیا ہے۔ غرض عجیب عجیب ترکیبی طریقے استعمال کئے ہیں جن سے تعمیر کی خوبی کا دل پذیر نقش قائم ہو جاتا ہے۔

اُردو شاعری میں قصیدہ نگاری کی روایت محض فن کی روایت کے طور پر پہنچی۔ یعنی یہ وہ دور تھا جب شاعر کے لئے مداحی میں کوئی خاص منفعت باقی نہ رہی تھی، اسی لئے جہاں تک اردو کا تعلق ہے اس میں قصیدے کی آبیاری زیادہ تر فن پرستی کے جذبے سے ہوئی، شکم پرستی کا عنصر اس میں بہت کم کار فرما اور دخیل ہوا۔ یوں مدح کا حصہ چوں کہ قصیدے کی مسلم روایت میں شامل تھا اس لئے شاعروں نے "میں اور میرے سر پہ مرا الصنت خاں ہے" کہہ کر روایت کا بھی احترام کیا ہے مگر اس تعریف و ستائش سے کوئی نفع نہ کسی کو ہوا اور نہ ہو سکتا تھا، جب کہ عمدہ اور امرا خود ہی اس مصرع کے مصداق تھے۔

مژدہ باد اے مرگ عیسیٰ آپ ہی بیمار ہے

اس موقع پر اردو قصیدہ نگاری کی تاریخ لکھنے کا ارادہ نہیں اس لئے کہ اس مختصر مضمون میں سارے قصیدہ نگاروں کے فن سے بحث مشکل ہے۔ تاہم چند متعلقہ مباحث تکمیلِ کلام کے لئے لازمی ہیں۔

عموماً خیال کیا جاتا ہے کہ اردو ادب فارسی ادب کا بگڑا ہوا عکس ہے مگر مجھے اکثر محسوس ہوا ہے کہ اردو ادب نے فارسی ادب سے اکتساب کرنے کے باوجود ہر صنف میں اپنا الگ اور مستقل نقش بھی قائم کیا ہے۔ کہنے کو اردو غزل فارسی غزل کی پیرو ہے مگر اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ اردو غزل کا مزاج اور اس کی داخلی روح فارسی غزل سے بالکل مختلف ہے۔ یہی حال مرثیے، قطعے، اور قصیدے کا ہے میں سمجھتا ہوں کہ اردو کا قصیدہ فارسی کے قصائد سے الگ طور و انداز رکھتا ہے۔ بلکہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اکبری، جہانگیری اور شاہجہانی عہد کا فارسی قصیدہ بھی غزنوی اور سلجوقی عہد کے قصیدے سے مختلف ہے۔ جہاں سلجوقی عہد کا قصیدہ خیالی اختراعات پر زور دیتا ہے، وہاں اکبری دور کا قصیدہ واقعاتی روح سے سرشار ہے اور احوال گردوپیش کا خاص خیال رکھتا ہے۔

اردو قصیدہ نگاروں میں سودا نے سلجوقی اور اکبری دور کے قصائد کا تتبع کرنے کی کوشش کی ہے مگر سودا کا اصل کمال یہ نہیں کہ وہ ان اسالیب کی کامیاب پیروی کر سکے ہیں — بلکہ یہ ہے کہ انہوں نے اس پیروی کے باوجود تعمیر و ترکیب کے معاملے میں بہت سی نئی اختراعات کی ہیں اور فنی ہنروری کے راستے کشادہ کرتے ہوئے قصیدہ کو نظیہ تعمیر کے نئے تجربوں سے مالامال کر دیا ہے۔ ہمارے دیوانے پیہی بات انشا، ذوق، غالب اور محسن کاکوروی کے متعلق کہی جا سکتی ہے۔

سودا جنہیں مصحفی نے "نقاش اول نظم قصیدہ در زبان ریختہ" قرار دیا ہے، انوری، خاقانی اور عرفی کو اپنا استاد مانتے ہیں۔ مگر سچی بات یہ ہے کہ سودا کا قصیدہ اول الذکر دونوں شاعروں کے مقابلے میں الگ چیز ہے۔ اسے ہندی کی گھلاوٹ کہیے یا اردو شاعر کا بدلا ہوا تصور قصیدہ یا اس کا بدلا ہوا سماجی ماحول سمجھ لیجئے، مگر یہ امر واقعہ ہے کہ سودا کے قصیدے فارسی قصائد کا عکس محض نہیں۔ یہ تو نئے ماحول میں قصیدہ نگاری کے نئے تجربوں کا درجہ رکھتے ہیں جن میں فارسیت کی جگہ "اردویت" کی روح پائی جاتی ہے۔ سودا کے قصائد کا لہجہ بھی الگ ہے اور ان کا اسلوب تعمیر بھی قدرے انوکھا ہے۔ سودا کے یہاں عبارت کا وہ شکوہ

اور یہاں کا وہ خروش اصل شے نہیں جو انوری و خاقانی کے یہاں اصل شے ہے۔ اور یہ انوری وہی ہے جسے ابو الفضل نے "ابوالاجداد عبارت" یعنی پرشوکت اسٹائل کا جدِ امجد کہا تھا۔ اسی طرح خاقانی ترکیب سازوں کا بادشاہ تھا۔ اسی نے زبان کو پرشکوہ الفاظ سے بڑے بڑے ایوان مدائن تیار کئے تھے۔ عرفی کے یہاں بھی ایک آشوب ہے مگر ان دونوں کے مقابلے میں اس کی آواز نرم ہے اور اس پر مغلیہ تہذیب کی نفاست اثر کئے بغیر نہیں رہی۔ عرفی کے قصائد میں جوش انگیز استعارے بہت ہیں مگر ان میں داخلی خروش زیادہ ہے، خارجی گھن گرج کم ہے مذکورہ بالا فارسی شاعروں کے مقابلے میں سودا کی آواز نرم ہے (اور میر تقی بیچارے تو صاف سرمہ در گلو معلوم ہوتے ہیں)۔ تاہم اُردو کے قصیدہ نگاروں میں اگر کسی کی آواز میں رعب ہے تو وہ سودا ہی ہیں۔ باقی لوگ اس کمی کو اگر پورا کرنا چاہتے ہیں تو قصیدے کو طول دے کر یہ سمجھتے ہیں کہ قصیدہ کا حق ادا ہو گیا۔ اردو میں کسی کے قصیدے رعب دار نہیں اور اس سے سودا بھی مستثنیٰ نہیں، مگر سودا نے قصیدے کی تعمیر میں جدتوں کا ثبوت دیا ہے۔ چنانچہ اس کے قصائد میں ہیئت اور تعمیر کے جو نئے تجربے پائے جاتے ہیں ان کی بدولت سودا کی انفرادیت مسلّم ہے اور اس کی یہ ہنروری اس کی تخلیقی صلاحیتوں کا ایک اہم ثبوت ہے۔

بیان ہو چکا ہے کہ قصیدے کی تعمیر میں تشبیب اور گریز بڑے نازک اور بیچیدہ مقامات ہیں۔ ان دونوں کے سلسلے میں سودا نے اختراعات کی ہیں۔ مثال کے طور پر ان کے قصیدے باب الجنت، (قصیدہ لامیہ) کو لیجئے۔ اس میں اجزا کی شیرازہ بندی کا اعجاز نظر آتا ہے قصیدہ کسی سلطان یا امیر کی مدح میں نہیں یہ حضرت علی رضؓ کی شان میں لکھا گیا ہے اور اس کا جذبہ محرکہ عقیدت خلیفہ چہارم ہے۔ اس کی تشبیب بہاریہ تصویر کی وجہ سے معروف ہے مگر اصل چیز اس قصیدے میں یہ ہے کہ مختلف ٹکڑوں کو بڑی کاریگری سے جوڑا گیا ہے۔ بہاریہ تشبیب کے بعد ایک گریز اور اس گریز کے اندر دوسری گریز اور ان دونوں گریزوں سے گذر کر دعائیہ اور آخر میں پھر تشبیب کے مضمون کی طرف رجوع۔ گویا یہ ایک دائرہ ہے جو چھوٹی

چھوٹی قوسوں سے تیار ہوا ہے۔ اس دائرے کی ابتدا اس کی انتہا سے ملی ہوئی ہے مگر اس انداز سے کہ گولائی کی صفائی میں ذرہ بھر فرق نہیں آیا۔

قصیدہ "باب الجنت" ہم رنگ اجزا اور ہم جنس عناصر کی خوش نما پیوند کاری ہے۔ عقیدت و محبت کی بہار آفرینی، گل و سبزہ کے پس منظر کے ذریعہ واضح کی گئی ہے اور اس میں شاعری کی بہار آفرینی کا رنگ ملا کر تازگی اور دل کشائی کے نئے منظر دکھائے گئے ہیں۔ یہ قصیدہ نظم قدیم کا بے نظیر نمونہ ہے۔ یک رنگ ابتدا و انتہا کا نقشہ دیکھئے کہ ابتدا بہاریہ تشبیب ہے اور انتہا ایک دعا ہے جس میں بہار پھر اپنا رخ دکھا رہی ہے۔

چاہتا ہے کرے آخر وہ دعائیہ پر
نظم تجھ مدح کی بہتر ز کلام اول
برگ پیدا کرے تا باغ میں ہر ایک نہال
پھوٹے تا نامیہ سے شاخ شجر میں کونپل

اور آخری شعر ہے:

نخل امید سے اپنے ہوں بر و مند محب
ہو محبت نہ تری جن کو نہ پاوے وہ پھل

محبت کے جذبہ کو بہار کی متجر لفظیات میں ڈھالنے کا یہ فن خاص ہے جو صرف اعلیٰ فن کاروں کے بس کی بات ہے۔ تشبیب اور دعائیہ کو مستقل نظم بھی کہا جا سکتا ہے۔ بہر حال تعمیر و ترکیب نے قصیدے کی شان دوبالا کر دی ہے۔

سودا کو اس قسم کی نظمیہ حسن کاری میں خاص لطف ملتا ہے۔ ہم رنگ اجزا کی پیوند کاری کا جو عالم "باب الجنت" میں ہے اسی شان کی پیوند کاری ایک قصیدہ "منقبت امام حسینؑ" میں ہے جس کا مطلع اول ہے:

سوائے خاک نہ کھینچوں گا منت دستار
کہ سرنوشت لکھی ہے مری بخط غبار

اس قصیدے کی ابتدا شکایتِ دہر دوں کے اظہار سے ہوئی ہے، مگر گریز کے آتے آتے امید و کامیابی کے دروازے کھل جاتے ہیں اور ایک نیا منظر سامنے آتا ہے اور کربلا کا ذکر یوں ہوتا ہے:

غرض میں کیا کہوں یارو چمن میں قدرت کے  عجب ہے لطف کی اس قطعۂ زمیں پہ بہار

اس قصیدے میں متضاد عناصر و تصورات میں وحدت پیدا کی گئی ہے اور یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ کربلا کے وصف یا تعریف میں جو اشعار لکھے ہیں ان کو غزل کی صورت میں قصیدے کے اندر کھپایا ہے (سودا نے یہ صورت اور قصیدوں میں بھی اختیار کی ہے) ——— اور اس دور میں یہ رجحان دوسرے شاعروں کے یہاں بھی پایا جاتا ہے، اس لئے میں کہتا ہوں کہ دورِ اعلیٰ غزل گوئی کا بھی تھا اور نظمیہ ہیئت کے تجربوں کا بھی۔ پیوند کاری کا ذوق عام تھا اور ممکن ہے کہ یہ میلان، اجتماعی خلفشار میں پھر ایک وحدت پیدا کرنے کی چھپی ہوئی طلب کا غیر شعوری اظہار ہو اور غور کیجئے تو قصیدے کے اندر غزل کا پیوند بھی بلا وجہ نہیں۔ اس سے ایک تو زمانے کے میلانِ دروں بینی کا اظہار ہوتا ہے مگر اس میں ایک اور راز بھی ہے، بڑا عجیب راز۔ شاعر کا ذوقِ شعور یہ ہے کہ وہ محبت و عقیدت کے سچے جذبات کو غزل میں ظاہر کرتا ہے اور خارجی کوائف کو قصیدے کے اشعار میں کھپاتا ہے اور اس طرح قاری اور مخاطب کو یہ بتا جاتا ہے کہ ہر مضمون کے لئے ایک خاص لہجے اور ایک خاص کیفیتِ آواز کی ضرورت ہوتی ہے۔ جس کو نظر انداز کر دینے سے بات کا مزا خراب ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ دیکھئے کہ قصیدوں میں کئی کئی مطلع آتے ہیں۔ یہ چیز پیوند کاری کی تمنا کا پتہ دیتی ہے، مثلاً عماد الملک کی مدح میں جو قصیدہ ہے (فجر ہوتے جو گئی آج مری آنکھ جھپک) اس میں چار مطالع ہیں۔ امام ضامن کے قصیدے میں (اگر عدم سے نہ ہو ساتھ فکرِ روزی کا) تین مطالع ہیں بسنت خان کے مدحیہ قصیدہ میں چار مطلعے اور ایک غزل ہے وغیرہ وغیرہ۔

یہ سب کیا ہے؟ تعمیر کے لئے نئی نئی صورتیں پیدا کرنے کا ذوق اور پیوند کاری یا پرچین کاری کا وہ شوق جو دورِ مغلیہ کے عام فنون خصوصاً شاہجہانی دور کے بعد کی عمارتوں اور

تصویروں اور لباسوں میں خاص طور سے نمودار ہے۔ ادب میں اس کی سب سے زیادہ کامیاب نمائندگی سودا ہی نے کی، اگرچہ پیوندکاری کی خواہش میر کے یہاں بھی ہے اور میر اثر کی "خواب وخیال" میں بھی، اسی طرح قصیدے یا مثنوی میں غزل کا پیوند بھی بلا وجہ معلوم نہیں ہوتا اور اس زمانے میں طول کلام کا میلان بھی خالی از علت نہیں۔ یہ شاید ذہنی فرصت کا نتیجہ ہے یا کچھ اور، مگر یہ واقعہ ہے کہ اس دور میں لوگ طویل نظموں کی طرف مائل ہیں؛ چنانچہ میر اور سودا کے زمانے میں مخمس و مسدس کا ذوق بھی عام ہے اور مرثیے و مثنوی میں بھی وسعت طلبی کی آرزو ہے۔ غرض یہ اس زمانے کے ذہنی رجحانات کے خارجی اظہارات ہیں جن کی نمود سودا کے کلام میں بھی ہوئی ہے۔

شیخ چاند اور کلیم الدین نے نظم گو سودا کے قصائد کے بہت سے اوصاف و خصائص بیان کئے ہیں اور مترنم ردیفوں (رنگ، ڈھنگ، سنگ — چار دن ایک وغیرہ وغیرہ) اور مشکل قوافی پر قدرت کا ذکر کیا ہے جو بہرحال لائق توجہ اوصاف ہیں، مگر مجھے تو صرف یہ کہنا ہے کہ سودا کے ہاتھوں قصیدے میں ایک خاص قسم کا انقلاب ماہیئت ہوتا ہے جو اس کو نظم کے موجودہ تصورات کے قریب لے آتا ہے۔ سودا کے قصیدوں کی موسیقی فارسی قصیدے کی تند و تیز موسیقی سے مختلف ہو جاتی ہے۔ دلوں میں رعب پیدا ہونے کی بجائے سودا کے یہاں دل آویزی اور دل کشائی کی خواب آور کیفیتیں اُبھر آئی ہیں۔ غزلیں قصیدے کے اندر جذب ہونے لگتی ہیں۔ قصیدے میں تمثیلی شاعری کی صورتیں نکلتی ہیں۔ تجسیم کے زیادہ معنی خیز نمونے صورت پذیر ہوتے ہیں اور اس طرح اردو کا قصیدہ ایک نئی شکل و صورت اور نئی داخلی فضا سے آشنا ہو جاتا ہے۔ ان رجحانات کے اولین نقوش نظیری فیضی اور قدسی کے فارسی قصائد میں بھی ملتے ہیں، مگر سودا کے بعد اُردو قصیدے کی ہیئت کچھ الگ ہی دکھائی دیتی ہے۔

میں کہہ چکا ہوں کہ قصیدہ اصل میں ترکوں کی نبض زندگی کا ترجمان اور طمطراق اور غلغلۂ حیات کا نمائندہ ہے؛ چنانچہ اس صنعت کا مطالبہ قصیدے سے ہمیشہ کیا گیا ہے۔

مگر "اردو سماج" کے ماحول اور احوال میں زندگی کی اس پرخروش موسیقی کی توقع نہیں کی جا سکتی تھی۔ یہ دور دورِ اضمحلال تھا۔ اس میں وہ تنارئی حیات کہاں جو دورِ سلجوق میں پائی جاتی تھی۔ یہ تو محمد شاہی اور احمد شاہی دور تھا جس میں رامش و رنگ کی جلوہ آرائی تھی، لہٰذا اس زمانے کی نبض مقابلتاً آسودہ و نرم خیز تھی۔

سودا کے بعد انشا آتے ہیں۔ انھوں نے ذہانت سے کام لے کر قصیدے میں رعب پیدا کرنا چاہا مگر اس میں غرابت کی کیفیت کے سوا کچھ پیدا نہ ہوا۔ انشا کے معروف قصیدہ نونیہ کی لفظیات میں لطافت آواز اور نزاکت انداز بہت زیادہ ہے۔ اس کو قصیدہ و غزل کی آمیزش کہیے۔ اسی طرح محسن کاکوروی کا قصیدہ نعتیہ بھی نظم و غزل کا اجتماع ہے اور کسے انکار ہوگا کہ غالب کے اردو قصائد (مثلاً، ہاں مہ نو سنیں ہم اس کا نام) قصیدے سے زیادہ ڈرامائی یا مکالماتی نظمیں ہیں۔ ان میں اصلی قصیدے کی خصوصیات بہت کم ہیں۔ (غالب کے فارسی قصائد میں واقعاتی اور فلسفیانہ عنصر زیادہ ہے اور کچھ رعب و داب بھی ہے مگر اردو کے قصیدے لطیف اور نرم و نازک ہیں اور دھیمی موسیقی کے رامش گر ہیں) مگر یہ نظر انداز نہیں ہو سکتا کہ ان کے یہاں تعمیر و ترکیب کے عمدہ نمونے ہیں خصوصاً مذکورہ بالا قصیدے میں۔

مولانا عبدالسلام کی یہ نصیحت بجا ہے کہ "تشبیب میں شاعر کو یہ لحاظ رکھنا چاہیے کہ وہ خالص غزل کہنے نہیں بیٹھا ہے ——" مگر اس کا کیا علاج کہ ہندوستان کے ماحول میں قصیدہ روز بروز نرم ہوتا گیا اور طبائع نے اس کو اظہار و بیان کے نئے راستوں پر ڈال دیا اور یہ چیز ہندوستان کی آب و ہوا اور یہاں کے عام اسلوب حیات کے عین مطابق تھی۔

آخری دور کے شعرا میں ذوق نے قصیدے میں بہت زور مارا مگر ان کا مطمحِ نظر یا رسائی خواب آلود موسیقی تک ہے۔ (ہے آج جو یوں خوشنما نورِ سحر رنگِ شفق —— (صبح سعادت نورِ ارادت تن بہ ریاضت دل بہ تمنا) یا مشکل علمی اصطلاحوں کی فراہمی سے علم کا رعب جمایا ہے (شب کو میں اپنے سرِ بستر خواب راحت)۔ ذوق کے قصیدوں

ہیں تعمیر کا تجربہ کم ملتا ہے جس کے نمونے ان کے معاصر غالب کے کلام میں موجود ہیں۔ البتہ لفظوں، قافیوں، ترکیبوں اور ردیفوں کی خشت بندی کچھ اس طرح کی ہے جس سے تعجب انگیز مسرت حاصل ہوتی ہے۔ بعض بعض موقعوں پر دل پر رعب بھی پڑتا ہے مگر لفظوں اور اصطلاحوں کی بہتات کا، نہ کہ تعمیر کی ہیئت یا پر فریش موسیقی کا ــــــــ ذوق اپنی طرف سے سودا بننا چاہتے تھے مگر وہ سودا بن نہیں سکے۔ محسن کاکوروی کے قصیدے لامیہ نعتیہ میں تضاد و تقابل کے اندر سے ایک خاص رنگ پیدا کیا گیا ہے جو ساری نظم میں رواں دواں ہے۔ یہ قصیدہ بھی بڑے زور کا ہے مگر اس کی لے میں نرمی اور ملائمت ہے۔ البتہ لفظیات اور تصور کی جدت تعجب میں ڈالتی ہے اور قاری کو عجیب قسم کی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ مگر یہ قصیدہ یک جز ہے۔ اس میں اجزا نہیں لہٰذا اس میں اجزا کی ترکیب و تعمیر کی کاری گری بھی نہیں۔ اسمٰعیل میرٹھی کے چند قصیدوں (جریدۂ عبرت اور نوائے زمستان) میں پیوند کاری یا تعمیر نو کی ایک صورت ہے۔ ان کو اتفاقی اور منفردی نظمیں کہئے۔ مگر بطور قصیدہ بھی ان کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اسمٰعیل قصیدہ گوئی کی رمز اروں سے زیادہ جانتے تھے۔ اردو کے باقی قصیدے بھی اسی طرح ہیں یعنی بعض غزل کے قریب اور بعض قصیدے کے قریب۔ مکمل یا غیر معمولی قصیدے بہت کم ہیں۔

یہ ہے مختصر سا تجزیہ اس صنف شعر کا جس کو تعصب کی آنکھ کچھ دیکھے سنے بغیر ہی نظر انداز کر رہی ہے حالانکہ اس میں شاعرانہ تعمیر کے اچھے اچھے نمونے موجود ہیں اور مثنوی کے بعد قدیم زمانے کی یہی ایک صنف ہے جس میں مسلسل بیانات، سماجی احوال اور خارجی کوائف کا عموماً کامیاب اظہار ہوا ہے اور وسیلۂ توسیع زبان ہونے کے علاوہ اس میں شاعرانہ عمارت گری کی ایسی کوششیں ظہور میں آئی ہیں جن کو یوں ہی پھینک دینا ادبی جستجو کے صحیح ذوق کے سخت منافی ہے۔ قطعہ اور صنف قصیدہ ایک لحاظ سے جدید نظم گوئی کی پیش رو ہے اور اس کے بعض نقوش آج کی غنائیہ تمثیلوں اور کینٹوں وغیرہ میں بھی مل جاتے ہیں۔

---